

**DALLA PERIEGESI DI PAUSANIA ALLA MODERNA MUSEOGRAFIA
*SITE- MUSEUMS IN GRECIA***

Università degli Studi di Palermo

Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia

Dottorato di Ricerca in “Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi” - XXII Ciclo

Coordinatore:

Prof. Alberto Sposito

Tutor:

Prof.ssa Maria Clara Ruggieri Tricoli

Dottoranda:

Maria Désirée Vacirca

Collegio dei Docenti:

Prof. Antonino Alagna

Prof. Giuseppe De Giovanni

Prof. Ernesto Di Natale

Prof.ssa Liliana Gargagliano

Prof.ssa Maria Luisa Germanà

Prof. Giuseppe Guerrera

Prof.ssa Marcella La Monica

Prof. Renzo Lecardane

Prof.ssa Alessandra Maniaci,

Prof. Angelo Milone

Prof.ssa Maria Clara Ruggieri Tricoli

Prof. Cesare Sposito

Prof.ssa Rosa Maria Vitrano

In copertina:

*Allestimento dell'exhibition permanente Scenes from daily life in antiquity,
Museo dell'Arte Cicladica di Atene.*

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia
Dottorato di Ricerca in “Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi” - XXII Ciclo
Settore scientifico disciplinare di appartenenza ICAR 16
Coordinatore: Prof. Alberto Sposito
Tutor: Prof.ssa Maria Clara Ruggieri Tricoli

Maria Désirée Vacirca

**DALLA PERIEGESI DI PAUSANIA ALLA MODERNA MUSEOGRAFIA
SITE- MUSEUMS IN GRECIA**

2008 - 2010

Ringraziamenti

Sentiti ringraziamenti:

- al Prof. Alberto Sposito, Coordinatore del Dottorato in “Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi” per i suoi saggi e preziosi consigli;
- alla Prof.ssa Maria Clara Ruggieri Tricoli, mia Tutor, per avermi sostenuta scientificamente e incoraggiata affettuosamente durante l’elaborazione della ricerca;
- a tutti i Professori, componenti del Collegio del Dottorato in “Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi” per i validi suggerimenti.

Ringrazio inoltre:

le Direzioni e les équipes dei Musei Archeologici di Corinto, Delphi, Dion, Egina, Epidauros, Micene, Olympia, Salonicco, del Nuovo Museo dell’Acropoli di Atene e del Museo di Arte Ciclادica di Atene per l’accoglienza ricevuta nelle loro strutture e per aver concesso l’autorizzazione a fotografare gli allestimenti museali.

E in particolare esprimo gratitudine:

- al Prof. Dimitris Pandermalis, Presidente del Comitato del Nuovo Museo dell’Acropoli e Direttore del Museo di Dion per sua cortesia e disponibilità;
- alla Dr. Elena C. Partida, curatrice del Museo e del Sito Archeologico di Delphi per aver fornito tutte le informazioni circa gli allestimenti;
- alle archeologhe Esther Solomon e Liana Stefani, Curatrici del Museo Archeologico di Salonicco, per la preziosa disponibilità e per tutti i chiarimenti sull’ordinamento delle esposizioni;
- al Prof. Nicholas Chr. Stampolidis, Direttore del Museo di Arte Ciclادica, e all’archeologo Nikolas Papadimitriou, Curatore dello stesso Museo, per la loro gentile disponibilità e anche per aver fornito utilissime informazioni sulle mostre da loro curate;
- alla Prof.ssa Alexandra Yerolympos dell’Università Aristotele di Salonicco e la Prof.ssa Anastasia Pechlivanidou Liakata della Scuola di Architettura presso la National Technical University di Atene per i loro preziosi suggerimenti;
- all’arch. Costantine Karanassos dell’Acropolis Restoration Service (YSMA) per le indicazioni bibliografiche e per aver messo a disposizione la Biblioteca del Servizio;
- alla prof.ssa Patrizia Sardina della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Palermo per i validi consigli;
- all’arch. Sebastiano Provenzano per gli utili suggerimenti;
- alle Colleghe del Dottorato, archh. S. Di Salvo, G. Ighany e A. K. Sferrazza

per l'affetto e l'incoraggiamento.

Un ringraziamento particolare va all'Arch. Theofanis Bobotis, che con simpatia e preziosa disponibilità ha illustrato i contenuti del Museo Archeologico di Patrasso, di cui ha anche gentilmente concesso i materiali di progetto e le fotografie.

Ringraziano altresì la Direzione della Biblioteca e tutto il Personale del Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia.

ABSTRACT

DALLA *PERIEGESI* DI PAUSANIA ALLA MODERNA MUSEOGRAFIA *SITE- MUSEUMS* IN GRECIA

Dottoranda: Maria Désirée Vacirca

Dottorato in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi

Tutor: Prof. ssa Maria Clara Ruggieri Tricoli

La ricerca si interroga sul perché per i moderni allestitori, che si relazionano con le vestigia classiche greche, la *Periegesi* costituisca un *richiamo* ineludibile, che scatta, quasi in automatico, ogniqualvolta c'è da pensare a un'esposizione museale che abbia come oggetto le *res antiquae*. In effetti Pausania, vero *πεπαιδευμένος*, uomo colto del proprio tempo, che ha guidato intere generazioni di viaggiatori, archeologi, classicisti, storici, geografi e letterati, è stato da noi individuato come colui il quale gioca un ruolo determinante nelle scelte culturali di museologi e museografi per gli allestimenti dei *site-museum* in Grecia.

La tesi ha rintracciato, negli allestimenti dei casi-studio una sorta di *chiave museografica contemporanea*, che, collocandosi sullo sfondo delle molte anime della Grecia antica, così come emerge dalla lettura museograficamente orientata del testo pausanico, ha individuato dei *links*, capaci di collegare, diacronicamente, emergenze artistiche e monumenti architettonici osservati (attraverso la sua celebre visione *autoptica*) e raccontati nel sec. II d. C., con gli allestimenti museali progettati nel sec. XXI e, cosa altrettanto importante, di riconnettere, sincronicamente e concettualmente, quest'ultimi tra di loro. In altri termini, ciò significa che l'*affresco dell'Ellade* effettuato da Pausania ha contribuito a plasmare, in modo determinante, la stessa identità del concetto di *Greekness* (o di *Ellénikon*) ed ha orientato, in modo altrettanto pregnante, le strategie concettuali ed operative, nonché le relative modalità comunicazionali, riferite alla cultura greca classica, messe in atto nel campo della moderna museografia.

In ultima analisi dalla ricerca emerge l'importanza che può avere in qualsiasi museo il fatto di consentire ai popoli scomparsi di parlare attraverso la voce del proprio tempo, la quale, se ben ascoltata e ben trasmessa, può essere più persuasiva e coinvolgente di qualsiasi altro apparato comunicativo che si possa mettere in atto.

Parole chiave: *site-museums*, allestimenti museografici, moderna museografia, *Greekness*.

ABSTRACT

FROM PAUSANIA'S *PERIEGESIS* TO THE MODERN MUSEOGRAPHY SITE- MUSEUMS IN GREECE

Ph. D. Student: Maria Désirée Vacirca

Ph. D. in Recovery and Use of Ancient Sites

Tutor: Prof. Maria Clara Ruggieri Tricoli

The research examines the reason why according to modern museum-designers, who deal with the remains of ancient Greece, *Periegesis* represents an unavoidable call, that almost automatically springs, every time one has to plan a museum display whose subject are *res antiquae*. In our opinion, Pausanias, *πεπαιδευμένος* (a learned man of his time), who guided generations of travellers, archaeologists, classical scholars, historians, geographers and men of letters, is the one who plays the main role in leading cultural choices of museologists and museographers when they display site-museums in Greece.

In the thesis, by examining the displays of case studies, we have discovered a kind of “contemporary museographic key”, taking place against the background of multiform ancient Greece, as a museographically oriented reading of Pausanias’ text reveals, that has identified some links able not only to connect, diachronically, artistic remains and architectonic monuments, observed (through his famous “autoptic” vision) and told in the 2nd century AD, with the museum displays planned in the XXIst century, but also to connect, synchronically and conceptually, the latter between themselves. In other words, it means that Pausanias’ detailed description of Hellas has helped to mould, in a fundamental way, the idea of Greekness (or *Ellénikon*) and it has oriented, in a meaningful way, not only conceptual and executive strategies but also the connected means of information concerning classical Greek culture, used by the modern museography.

After all, the research reveals the importance for all the museums of allowing extinct peoples to speak through the voice of their time that can be more convincing and more involving than all the other means of information, if we listen carefully and use the best ways of communication.

Key-words: site-museum, museographic displays, modern museography, Greekness.

DALLA *PERIEGESI* DI PAUSANIA ALLA MODERNA MUSEOGRAFIA.
SITE-MUSEUMS IN GRECIA.

INDICE

Introduzione	p. 7
PARTE I - PAUSANIA E IL SUO CONTESTO	
1.1 La modernità della Grecia e lo sguardo (<i>autopsia</i>) di Pausania	p. 11
1.2 Il contesto storico-geografico e museale: la specificità della Grecia	p. 27
1.3. Pausania: da periegeta a museologo	p. 43
1.4. Moderni narratori di miti	p. 59
1.5. Pausania a Patrasso: un Museo Archeologico <i>sui generis</i>	p. 81
PARTE II - TRATTAZIONE DEI CASI-STUDIO	
2.1 Individuazione dei casi-studio	p. 97
2.2 Sito e Museo Archeologico di Epidauros	p. 111
2.2.1. Inquadramento geografico e storico-mitologico	
2.2.2. Scavi archeologici e viaggiatori dell'antichità: sulle tracce di Pausania	
2.2.3. Rapporto tra sito archeologico ed edificio museale	
2.2.4. Il Museo tra <i>concept</i> museologico e progetto museografico: connessioni, interrelazioni e/o indipendenze e sconnessioni	
2.3 Sito e Museo Archeologico di Corinto	p. 137
2.3.1. Inquadramento geografico e storico-mitologico	
2.3.2. Scavi archeologici e viaggiatori dell'antichità: sulle tracce di Pausania	
2.3.3. Rapporto tra sito archeologico ed edificio museale	
2.3.4. Il Museo tra <i>concept</i> museologico e progetto museografico: connessioni, interrelazioni e/o indipendenze e sconnessioni	

2.4 Sito e Museo Archeologico di Delphi	p. 163
2.4.1. Inquadramento geografico e storico-mitologico	
2.4.2. Scavi archeologici e viaggiatori dell'antichità: sulle tracce di Pausania	
2.4.3. Rapporto tra sito archeologico ed edificio museale	
2.4.4. Il Museo tra <i>concept</i> museologico e progetto museografico: connessioni, interrelazioni e/o indipendenze e sconnessioni	
2.5 Sito e Museo Archeologico di Olympia	p. 211
2.5.1. Inquadramento geografico e storico-mitologico	
2.5.2. Scavi archeologici e viaggiatori dell'antichità: sulle tracce di Pausania	
2.5.3. Rapporto tra sito archeologico ed edificio museale	
2.5.4. Il Museo tra <i>concept</i> museologico e progetto museografico: connessioni, interrelazioni e/o indipendenze e sconnessioni	
2.6 Casi-studio: confronto metodologico	p. 251
Conclusioni	p. 259
Riferimenti bibliografici	p. 263
Riferimenti iconografici	p. 280

Introduzione

Il ruolo complesso, ma nel contempo affascinante, che la contemporaneità attribuisce al museo archeologico è, *in primis*, quello di illustrare dei *contesti antichi*, in grado di suggerire, con l'ausilio di reperti *in situ* e collezioni contestualizzate, quella che altrove abbiamo definito *ricucitura spazio-temporale* tra passato e presente, essenziale per qualsiasi forma di corretta e coinvolgente comunicazione museale¹.

La complessità di tale operazione deriva essenzialmente dal fatto che, per mettere in atto questo particolare processo riconfigurativo, occorre che il museo, non solo si confronti con i reperti e le testimonianze archeologiche, da rapportare ai contesti in questione, ma anche illustri al potenziale visitatore, concettualmente prima ancora che visivamente, le società che vi risiedevano e che hanno generato tali contesti².

Se è vero che il significato profondo del museo non è quello di studiare il passato, ma *how we relate to it*, in tal senso esso svolge il ruolo di *mediator between users and the past, amplifying and decoding, stimulating, assisting*³.

In effetti, come è ormai universalmente assodato in campo internazionale, sia grazie alla ricca produzione scientifica in ambito museologico e museografico, sia grazie alle numerose applicazioni in ambito museografico, affinché il pubblico possa relazionarsi in modo proficuo ed anche emozionante con il racconto museale, devono necessariamente verificarsi due condizioni imprescindibili, le quali consentono l'attuarsi di tale processo⁴: la prima condizione si basa sul fondamentale presupposto che quelle società e quei contesti siano ancora oggi, nel tempo attuale, oggetto di specifico interesse da parte del pubblico, dato che la soddisfazione delle aspettative e delle esigenze di quest'ultimo è uno degli obiettivi principali rispetto al quale si valutano le prerogative dell'istituzione museale⁵, la seconda condizione, più articolata ed intrigante, consiste nel predisporre tutta una serie di meccanismi interpretativi e decodificativi, di varia natura e di diverso genere, in modo che possa verificarsi una sorta di doppio *transfert* nei confronti dei fruitori dei musei archeologici.

Attraverso questo *transfert*, da un lato, si dà al pubblico la possibilità di poter immaginare i luoghi come erano, ossia nella stessa consistenza fisica e sociale in cui si presentavano *illo tempore*, e quindi, non solo integri ma anche abitati, e, dall'altro, si fa in modo che il pubblico possa immedesimarsi negli occhi di uno spettatore coevo ai reperti archeologici, quasi come se inforcasse delle lenti speciali e, *ictu oculi*, fosse proiettato, non in un fantastico mondo tridimensionale, ma bensì in quel passato che più ci interessa ed affascina. In altri termini, occorre che il museo faccia i conti con tutte le potenzialità che hanno tutti gli oggetti museali, ed in modo particolare i reperti archeologici, ossia la capacità di trasmettere valori semantici pluristratificati, tenendo nella giusta considerazione la *multicontestualità* degli stessi reperti⁶.

Anche se, inevitabilmente, la classificazione e l'interpretazione, effettuata da curatori e museografi, riflette un punto di vista parziale, che, in qualche modo, sviscerisce la polisemanticità dei *musealia*.

Da questi presupposti teorici emergono i nostri interessi:

1) ad indagare su un argomento ancor oggi particolarmente significativo, come la Grecia - τόπος della classicità - per la consistenza, la qualità e il valore storico-artistico delle emergenze archeologiche, diffuse nel suo territorio, per lo più custodite ed esposte in strutture museali annesse a scavi e siti archeologici⁷;

2) a verificare se, attraverso alcuni musei da noi studiati e visitati e attraverso i loro rispettivi *exhibts* museografici, recentemente riallestiti, pur nella ovvia diversità di atteggiamenti culturali dei curatori ed architetti che hanno progettato spazi museali ed allestimenti museografici, si concretizzi realmente quel doppio passaggio che abbiamo definito *transfert*.

Tra tutti i possibili narratori e viaggiatori della Grecia classica⁸, si è scelto di vedere con gli occhi curiosi e selettivi di un periegeta del sec. II d. C. come Pausania, il quale ha tratteggiato un significativo ed imponente *affresco dell'Ellade* attraverso il racconto di tutti gli aspetti del mondo greco (πάντα τὰ Ἑλληνικά)⁹.

Egli, infatti, si distingue nettamente rispetto agli altri autori suoi contemporanei e anche più antichi, offrendo al lettore, attraverso numerosi *excursus* di vario genere, una sorta di *enciclopedia integrativa*, la quale non propone una semplice sintesi dei classici precedenti, quanto piuttosto uno *strumento maieutico* in grado di indirizzare culturalmente il lettore dell'antichità¹⁰.

Ecco, quindi, quali sono stati i criteri in base ai quali abbiamo delineato i tratti distintivi della presente ricerca, la quale, tra i numerosi studi che negli ultimi anni sono stati condotti in ambito museografico, offre, a nostro parere, un approccio alquanto originale e speriamo anche un contributo significativo per l'avanzamento della disciplina museografica.

Note

1. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Lybra, Milano 1998, p. 175.
2. Vedi M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Musei sulle rovine*, Lybra, Milano 2007 ed anche EADEM, «La reintegrazione culturale e il processo di musealizzazione nel quadro del concetto di affidabilità», in M. C. RUGGIERI TRICOLI e C. SPOSITO, *I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*, Flaccovio, Palermo 2004, pp.10-66, al quale si rimanda per la nutrita bibliografia.
3. T. SOLA, «Redefining collecting», in S. J. KNELL, *Museums and the future of collecting*, Ashgate, Farnham 2004, pp.250-260 e in part. p. 254.
4. P. VAN MESCH, «Methodological museology; or, towards a theory of museum practice», in S. PEARCE (ed.), *Objects of knowledge*, The Athlone Press, London 1990, pp.141-157 e inoltre D. POULOT, *Musei e museologia*, Jaka Book, Milano 2008.
5. N. MERRIMAN, «Involving the public in museum Archaeology», in N. MERRIMAN (ed.), *Public Archaeology*, Routledge, London-New York 2004, pp. 85-108.
6. E. HOOPER-GREENHILL, «Museum education», in E. HOOPER-GREENHILL (ed.), *The educational role of museum*, Routledge, London 1994, pp. 229-257.
7. J. WHITLEY, *The archaeology of ancient Greece*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
8. L. CASSON, *Viaggi e viaggiatori dell'antichità*, Mursia, Milano 2005.
9. PAUSANIA, I, 26, 4.
10. V. VERCELLONI, *Cronologia del museo*, Jaka Book, Milano 2007, pp. 9-10.

PARTE I – PAUSANIA E IL SUO CONTESTO

1.1 La modernità della Grecia e lo sguardo (autopsia) di Pausania

I musei a margine dei siti archeologici, sparsi nel territorio della Grecia, che è universalmente considerata la *culla della classicità*, occupano un posto a parte, e potremmo dire quasi di spicco, nell'ambito del vasto e composito scenario europeo relativo ai contesti antichi in generale, e ai musei sulle rovine in particolare, le cui questioni di natura interdisciplinare sono state recentemente affrontate, fra gli altri, anche da Alberto Sposito¹ e da Maria Clara Ruggieri Tricoli². Tale posizione privilegiata è correlata, per un verso, all'eccezionale ricchezza dell'eredità archeologica dell'età classica ancora massicciamente presente nei musei del settore disseminati su tutto il paese ellenico³: dall'Acropoli ateniese, *Museo dell'Ellade*, ai grandi Santuari di Delphi, Olympia ed Epidauros, per citare solo i siti più celebri e imponenti; ma è forse anche connessa, nell'ambito della cultura mediterranea, ad una sorta di collettivo, diffuso e latente *sentire la classicità come il luogo necessario dello spirito*⁴, che evidentemente non è stato esclusivo appannaggio di personalità di spicco come Cesare Brandi, se è vero che *se c'è un'idea forte [...] nell'immaginario collettivo del mondo mediterraneo, quell'immagine è proprio quella della classicità*⁵.

E tra l'altro, partendo dal presupposto che sia vero, per dirla con Marcel Detienne, che no assolutamente, *i greci non sono come gli altri*⁶, nel senso che, con preciso riferimento al mondo occidentale, nessun'altra popolazione nell'età antica ha saputo raggiungere un grado di civiltà neanche lontanamente comparabile con quello del popolo greco.

L'Acropoli di Atene, detta Museo dell'Ellade, come si percepisce dalla Parthenon Gallery ubicata nel Nuovo Museo dell'Acropoli.





Veduta dell'Acropoli di Atene dalla terrazza del Nuovo Museo dell'Acropoli.

Popolo che è stato capace di produrre nella propria cultura ciò che Claude Lévi-Strauss non esita a definire uno *sconvolgimento*⁷, talmente dirompente da rifondare il complesso della riflessione scientifica, basata sulla nascita del pensiero razionale e sull'invenzione della filosofia, secondo quella ben radicata visione *ellenocentrica* dell'antichità, che affonda le sue origini nel Settecento, e in particolare nelle teorizzazioni di J. J. Winckelmann, che con il suo capolavoro *Geschichte der des Altertums* (1764) ha conferito alle opere classiche dell'arte greca lo *status* di esempi paradigmatici di perfezione assoluta, allora presumibilmente è anche vero che le tracce materiali e le rovine⁸ di quell'epoca - per sillogismo - non possano essere affrontate e studiate in modo del tutto analogo a quelle prodotte da altre civiltà del passato.

Per accostarsi alle rovine greche in modo corretto e costruttivo occorre partire da una premessa imprescindibile, ossia avere la precisa consapevolezza che *le radici comuni della civiltà occidentale, scavalcando i confini dei popoli e le barriere dei tempi, risiedono nella grecità classica* e che addirittura non è esagerato affermare che *la priorità culturale della Grecia, come originaria culla di valori e di idee classici, e dunque occidentali, è un filo che percorre la storia europea degli ultimi secoli*⁹. In termini ancor più perentori e categorici si era già espressa un'altra fonte autorevole come Bianchi Bandinelli nel suo saggio *Archeologia e cultura: nessun'altra civiltà antica produsse qualche cosa che sia paragonabile allo sviluppo avvenuto in Grecia dalla metà del VII alla metà del V secolo, nessuna mostra un tale equilibrio tra la libertà dell'iniziativa personale e il vincolo dei principi generali*¹⁰.

Al fine di riscontrare in ambito artistico e architettonico questa tanto conclamata *priorità culturale*, vale la pena di mettersi *sulle tracce di Pausania*¹¹, che con la sua *Periegesi della Grecia*¹², costituisce senz'altro una delle fonti più accreditate e irrinunciabili per qualsiasi studio sull'antica

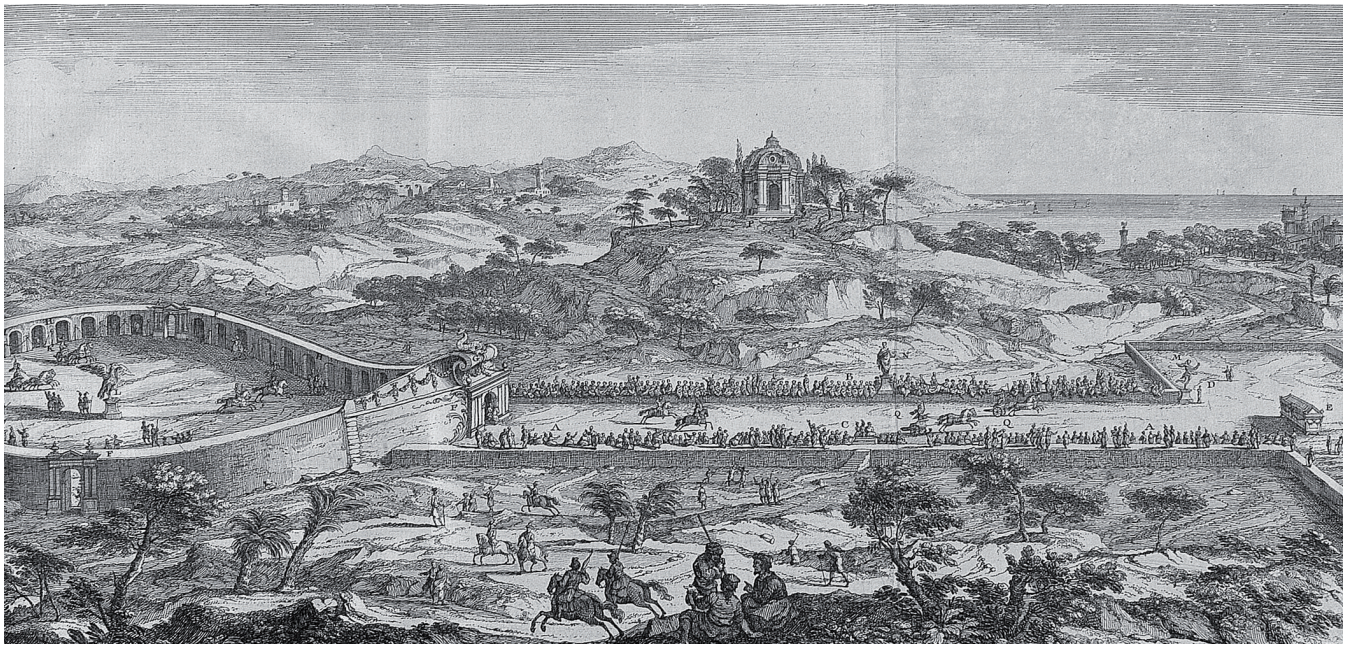
Ellade, dato che, come viaggiatore-narratore della seconda metà del sec. II d. C. e come *testimone oculare*¹³, ci fornisce una descrizione minuziosa di quest'area geografica; ma soprattutto per il fatto che, essendosi *prefisso di scegliere, nella grande massa del materiale disponibile, le cose più notevoli [...] le cose degne di essere viste [...] solo una scelta delle cose più memorabili*, egli si sofferma con maggiore attenzione sull'arte del passato dei secc. V e IV a. C. con particolare riguardo per il gusto antiquario e per la curiosità religiosa, che sono decisamente i suoi interessi prevalenti, come emerge da tutta la sua imponente opera¹⁴. *Opera che supera il genere della periegesi antiquaria per farsi l'appassionata interpretazione di quella che lo stesso Pausania definisce un'autopsia, e cioè la sua personale, ma anche diretta, visione dell'immenso museo che è costituito dal mondo greco*¹⁵. In tal senso, il concetto di *autopsia* risulta tipicamente *museale*, laddove per Pausania la migliore forma di conoscenza è sempre e soltanto la visione diretta delle cose e dei monumenti¹⁶.

Interessi, quindi, quelli pausanici, che si dimostrano assai preziosi e utili ai fini della nostra ricerca, poiché ci permettono di verificare se, e in che modo, le raffinate modalità di comunicazione visiva, attuate nel mondo antico greco in età classica, siano sopravvissute in qualche maniera anche nei recenti allestimenti e negli *exhibits* della Grecia moderna. Ci riferiamo in modo particolare alla capacità di musealizzazione messa in atto, per esempio, nei templi, dove erano custodite, oltre ovviamente alla statua cultuale della divinità, quelle che possono essere considerate le prime raccolte sistematiche di cimeli con particolare valenza storica e anche *mitico-storica*¹⁷.

In merito a ciò va sottolineato il fatto che non è un caso che l'evoluzione architettonica della musealità templare attesti in modo evidente che il processo di trasformazione dei templi, da parte degli architetti greci, sia sostanzialmente legato alla ricerca delle migliori condizioni di visibilità del simulacro del dio, l'*anathéma* più importante del tempio, proprio in rapporto alle varie componenti strutturali e decorative dell'organismo templare.

Ciò significa che il tempio greco dell'età classica può essere senz'altro considerato il primo *edificio atto a mostrare*¹⁸ e in cui è possibile leggere la tematica dell'allestimento dei *donaria* come il filo conduttore dell'architettura templare nelle sue varie declinazioni temporali e geografiche.

A tal proposito ci piace citare due esempi paradigmatici di contestualizzazione museografica, da cui emergono altrettanti diversi tipi di approccio e che dimostrano la capacità di uno dei maggiori artisti dell'età classica, Fidìa, di sapersi adattare, di volta in volta, alle esigenze dettate dalle condizioni dei luoghi in cui operava, come per le due celeberrime statue crisoelefantine di *Athena Parthénos* ad Atene e di *Zeus* ad Olympia:



per il Partenone è tutto il progetto del *náos* di Ictino, che subisce sostanziali modifiche per accogliere la colossale statua fidiaca della divinità; mentre nel secondo caso, Fidia rappresenta il dio assiso, adattandolo alle dimensioni della cella dell'*Olympiëion* e, come se non bastasse, per verificare preventivamente, e potremmo dire quasi *in itinere*, i rapporti dimensionali, visuali e percettivi, tra l'oggetto da esporre e il suo contenitore-contesto, l'artista, per realizzare la statua di Zeus, si fece costruire un'officina, l'*ergastérion*¹⁹, che riproduceva esattamente le dimensioni della cella del tempio cui la statua era destinata.

Un altro caso significativo, e forse ancora più emblematico in un'ottica museografica e in cui si può individuare la vocazione museale del Partenone, riguarda ancora una volta la fase realizzativa della sua decorazione. Come racconta Quatremère de Quincy in una lettera del 1818 indirizzata a Canova, grosso estimatore dell'arte greca e di quella fidiaca in particolare, le sculture originali *furono eseguite non sul posto, ma nell'officina; e per di più, esse furono sottoposte, prima di essere trasportate al loro posto, alla vista del pubblico, che potesse passare in rassegna i loro diversi aspetti*²⁰.

Le varie parti dell'apparato scultoreo, quindi, per volontà del suo ideatore, sono state musealizzate per essere esposte al godimento del pubblico ateniese, ancor prima di essere collocate nel sito per il quale erano state scolpite, una sorta di *museo a cantiere aperto*. Se non sono questi allestimenti ben pensati e studiati nel senso di una dialettica convincente e persuasiva tra contestualizzazione, sacralizzazione, fruizione e conservazione dell'*oggetto museale esibito*, basti confrontarli con tanti interventi museografici moderni de-contestualizzati e molto poco comunicativi, che negli ultimi decenni hanno invaso, deturpandoli, musei e siti archeologici europei e non.

Disegno riconfigurativo dell'ippodromo di Olympia per l'edizione della Periegesi di Pausania curata dall'abate Gedoy (1731).

A partire da queste premesse va da sé che la decodifica delle rovine archeologiche presenti sul territorio greco, sia esse *en plein air*, e quindi ancora *in situ*, o già musealizzate e quindi *indoors*, presuppone un continuo confronto (o forse sarebbe più appropriato dire *rimando*) con la dimensione storica, ma ancor di più con quella afferente alla componente *mitica*²¹ della storia, dato che il rapporto che i greci avevano instaurato con il loro passato era di natura quasi ossessiva, in quanto costituiva *un elemento essenziale della vita, dell'arte, della religione e delle aspirazioni*²².

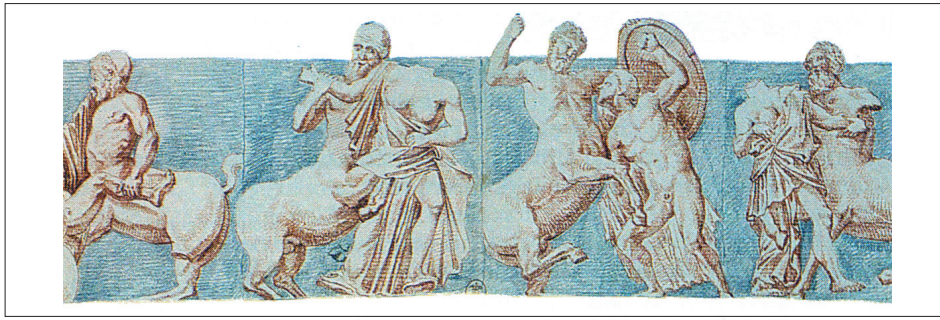
Si trattava, a ben guardare, di un passato re-interpretato da scrittori, poeti, sacerdoti e artisti, i quali, con la loro capacità immaginativa e con la loro ispirazione artistica, erano in grado di reinventarlo a partire dalle tracce materiali che sapevano riconoscere nella realtà temporale e geografica.

Secondo l'architetto greco Argyro Loukaki a queste tracce materiali è da attribuire una sorta di doppia identità: *Greek classic monuments, interpreted simultaneously as sublime national symbols and as a mythological and archetypal references against which Western modernism often measures up*²³.

Allora è il caso d'interrogarsi se una tale stratificazione di significati e contenuti, decodificati pressoché "in automatico" dai greci di età arcaica, classica ed ellenistica²⁴, possano anche diventare appannaggio dei fruitori del Terzo Millennio, e in caso affermativo, quali siano, in ambito museologico e museografico, le più consone strategie interpretative da mettere in atto, affinché questi ultimi possano riappropriarsi in modo

Carta della parte meridionale della Grecia per la comprensione dei primi cinque libri dell'edizione francese di Pausanias ou Voyage historique de la Grèce, curata dall'abate Gedoy (1731).





*Rilievo di alcune metope del Partenone
(Jacques Carrey, 1674).*

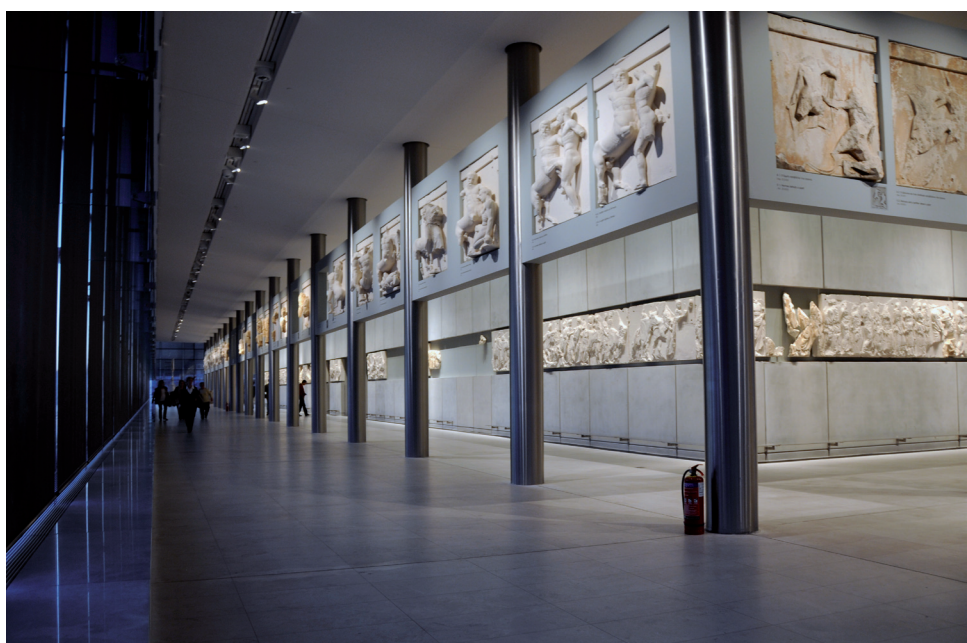
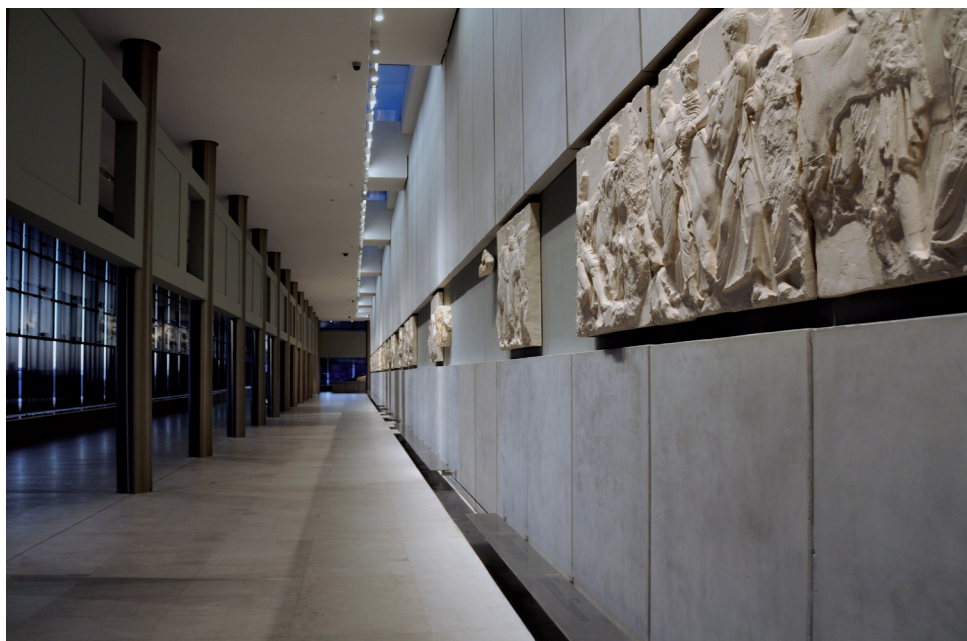
pregnante delle radici di quel passato, rileggendolo non esclusivamente attraverso i manuali di storia o di archeologia, ma in modo più coinvolgente, partecipativo e, perché no, anche ludico, attraverso i *segni* di natura artistica, religiosa, rituale, architettonica presenti nei musei greci.

Vi è inoltre un altro duplice interrogativo da porsi: gli architetti-museografi ottocenteschi e nostri contemporanei hanno saputo dimostrare la sensibilità espressa dagli antichi greci, per esempio, negli allestimenti templari? E ancora, i progetti d'intervento museografico e gli allestimenti sui siti e sui reperti archeologici greci, realizzati nel secolo scorso e in questi ultimi anni, sono in grado di trasmettere ai moderni visitatori tutti quei significati (pluri-stratificati) e messaggi (multi-contestuali), che i monumenti nei loro contesti originari volevano e sapevano comunicare agli antichi fruitori? Se cioè, in altri termini, essi sono ancora *semiofori*, ossia portatori di significati, nel senso *pomiano* del termine²⁵.

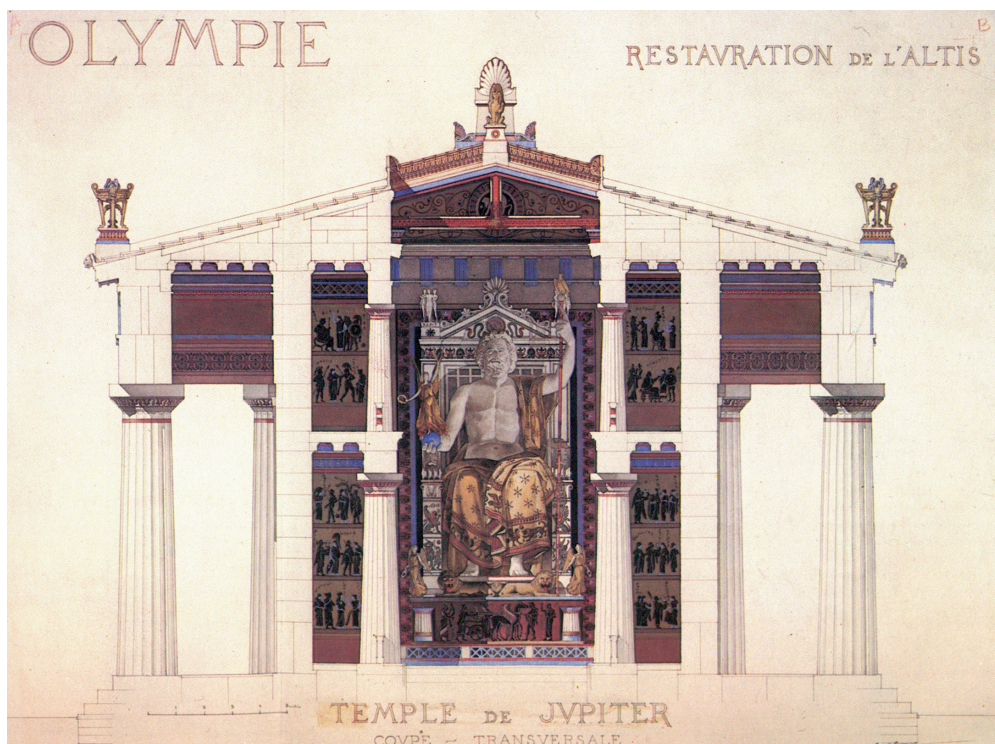
Va da sé che, alla luce delle suddette considerazioni, la sfida è particolarmente complessa: si tratta, per le *équipes* di allestitori che si sono misurati e che continuano a misurarsi con i musei greci, di un banco di prova alquanto arduo, che richiede necessariamente una competenza specialistica notevole nelle varie discipline coinvolte, ma anche una conoscenza a 360 gradi del mondo classico greco²⁶, per riuscire a muoversi nelle sue pieghe con la perizia e la sensibilità necessarie.



*Interno delle strutture della basilica
bizantina, realizzata sull'impianto
architettonico dell'ergastérion, l'of-
ficina in cui Fidia realizza lo Zeus
crisoelefantino dell'Olympièion.*



*L'allestimento museografico
della Parthenon Gallery nel
Nuovo Museo dell'Acropoli.*



Due celebri esempi di contestualizzazione museografica. In alto: il disegno riconfigurativo della sezione del náos del Tempio di Zeus a Olympia con la statua cultuale (V. Laloux, 1838); in basso: il disegno riconfigurativo della sezione del náos del Partenone con la statua crisoelefantina di Athena.

Tra i tanti musei presenti in Grecia, che rientrano nella categoria museo archeologico²⁷, i casi più intriganti sembrano essere i progetti d'intervento museografico, realizzati a margine dei siti archeologici, e ciò sia per il rapporto complesso, e purtroppo non sempre ben risolto, tra il sito e il suo corrispettivo museo, sia per le modalità di lettura e di decodifica nei confronti dei visitatori che i musei sulle rovine instaurano (o in qualche caso dovrebbero instaurare) con i rispettivi contesti archeologici²⁸.

Siti che vanno interpretati come *segni forti* nell'ambito di più ampi e stratificati contesti antichi²⁹, all'interno dei quali è possibile rintracciare valenze e componenti di varia natura, ambientale, paesaggistica, storica, geografico-territoriale, simbolica, e ciò per consentire un'interpretazione

corretta dei molteplici significati in essi contenuti, presupposto fondamentale per una moderna fruizione e valorizzazione dei contesti in questione.

In tal senso ci si riferisce al concetto, tanto dibattuto in campo europeo, di “paesaggio archeologico”, per il quale, oltre agli ormai indiscutibili interventi conservativi, interpretativi e di restauro dei manufatti antichi, va anche considerato *tutto quel complesso di significati, mitici, sociali e storici*³⁰, atti a promuoverne la piena valorizzazione e fruizione³¹ da parte di un pubblico sempre più esigente, motivato e anche sempre più numeroso ed eterogeneo per matrice culturale e per provenienza geografica³².

Un fenomeno, quello del cosiddetto turismo archeologico, in continua espansione e dalle mille sfaccettature e implicazioni e che, proponendo un viaggio nel passato, il più delle volte *alla ricerca delle nostre radici* è caratterizzato da *una profonda valenza identitaria*³³, e che registra, tra le mete più ambite, proprio i siti archeologici e i relativi musei greci, con in testa il complesso dell’Acropoli e in particolare, il *Partenone*, percepito come una vera e propria *icona dell’Occidente*³⁴.

Nell’ambito della tipologia in esame alcuni esempi, museograficamente interessanti, possono essere individuati nel Museo Archeologico di Delphi e nel Museo Archeologico di Olympia (entrambi parzialmente riallestiti nel 2004 in occasione dei Giochi Olimpici di Atene), nel Museo Archeologico di Delo (realizzato nel 1904 e ampliato nel 1931 e 1972), nel Museo Archeologico nell’isola di Egina (il primo ad essere istituito in Grecia nel lontano 1829 e attualmente ubicato in un piccolo edificio realizzato nel 1980), nel Museo Archeologico di Corinto (realizzato negli anni Trenta del secolo scorso e ampliato dopo qualche decennio), nel Museo Archeologico di Epidauros (realizzato nei primi anni del secolo scorso, ampliato nel 1971 e parzialmente riallestito nel 1992) e infine, nel tanto chiacchierato nuovo Museo dell’Acropoli di Atene, il cui allestimento è stato aperto al pubblico nel giugno del 2009. Due casi a parte, per il fatto di non essere situati a margine di siti archeologici, ma entrambi meritevoli di una certa attenzione, sono il Museo Archeologico di Salonicco e il Museo Archeologico di Patrasso.

Il primo, oggetto di successivi riallestimenti (nel 1980, nel 2001 e l’ultimo del 2004), è concepito secondo moderni principi museografici, che emergono già dall’invito ammiccante rivolto ai potenziali visitatori da uno degli *slogans* del museo *come and listen closely to the histories it has to tell, to see and hear how the objects “write” history*³⁵. Il secondo, oltre a essere uno dei pochi che è stato progettato e realizzato *ex-novo* (2005-2009), è per noi particolarmente significativo, e oltretutto molto pertinente ai fini della nostra ricerca, dato che l’impostazione museologica e museografica è fortemente caratterizzata dalla visione che Pausania ha delineato nella sua *Guida* relativamente alle emergenze archeologiche presenti nella *polis* di Patrasso.

È evidente, già da questi brevi cenni, che si tratta di una casistica abbastanza assortita, estremamente variegata e complessa, in cui le modalità di fruizione e valorizzazione delle singole emergenze archeologiche, e dei loro rispettivi contesti, passano attraverso tutta una serie di soluzioni museologiche e museografiche, studiate caso per caso, e che, di volta in volta, cercano di rispondere alle situazioni contingenti: dai piccoli musei situati nelle isole di Egina e Delo al rilevante intervento architettonico del Nuovo Museo dell'Acropoli, per citare solo tre casi “estremi” dal punto di vista dimensionale o ambientale.



Allestimenti museografici in due sale del Museo Archeologico di Salonicco.

A sinistra: la sezione dedicata ai ritratti femminili; in basso: la sezione dedicata alle Arti.



Va precisato, comunque, che tra i suddetti interventi quelli che, più di altri, hanno saputo attuare quella forma di musealità che gli antichi greci sapevano praticare, una musealità *non scevra dalla convinzione che fosse necessario non solo conservare, ma anche esibire e dimostrare, connettere le cose ad un racconto*³⁶, per trasformare così la memoria in *memoria esposta*³⁷, sono i recenti allestimenti realizzati, per esempio, per alcuni *exhibits* nei musei di Delphi, Olympia e Patrasso, i quali sono stati in grado di attivare quei meccanismi di varia natura - ambientale, progettuale, museografica, comunicativa, economica, sociale, turistica e storica - atti a promuovere la fruizione, la valorizzazione e la musealizzazione dei rispettivi contesti antichi di cui fanno parte. Tutto ciò ci porterebbe a desumere che, probabilmente, nel corso dell'ultimo decennio la prassi museografica adottata nei musei in questione è stata in grado di tenere il passo con gli avanzamenti sostanziali registrati nel campo della ricerca museologica in campo internazionale, laddove tale sfida, per i motivi già accennati, risulta di più ardua applicazione, ossia in quei paesaggi archeologici tra i più sensibili (dal punto di vista ambientale) e più sedimentati (dal punto di vista mitico-storico-archeologico) del pianeta, come quelli presenti su vasti contesti dell'antica Ellade.

Museo Archeologico di Salonicco: il recente allestimento museografico contestualizzato di un tempio greco arcaico.





In alto: Museo Archeologico di Patrasco, allestimento museografico di una domus urbana.

A sinistra: Museo Archeologico di Olympia, reperti di età classica ed ellenistica, musealizzati in showcases con sfondi fotografici che raffigurano edifici templari.

Note

1. A. SPOSITO, *Tecnologia antica. Storie di procedimenti, tecniche ed artefatti*, Flaccovio, Palermo 2007, p. 18, *trattare di beni culturali, dei processi che riguardano o hanno investito il mondo antico, significa invocare un approccio interdisciplinare fra discipline che solitamente operano in piena autonomia [...], significa recuperare le acquisizioni di ogni scienza particolare [...] perché la ricerca e la conoscenza sia la più attendibile.*
2. Vedi M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Musei sulle rovine*, Lybra, Milano 2007; M. C. RUGGIERI TRICOLI e C. SPOSITO, *I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*, Flaccovio, Palermo 2004; M. C. RUGGIERI TRICOLI e S. RUGINO, *Luoghi, storie, musei. Percorsi e prospettive dei musei nell'epoca della globalizzazione*, Flaccovio, Palermo 2005.
3. E ciò nonostante le consistenti ed alquanto discutibili spoliazioni ottocentesche operate in quest'area da alcuni paesi stranieri quali Inghilterra, Francia, Germania ed Austria con l'obiettivo ufficiale e dichiarato di conservare e tutelare reperti di particolare pregio artistico e storico, ma con il secondo fine di rimpinguare le collezioni delle più importanti istituzioni museali nazionali, vedi V. PETRAKOS, «The stages of Greek Archaeology», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon, Athens 2007, pp. 18-33.
4. E. SICILIANO, «Cesare Brandi, il realismo della storia», in C. BRANDI, *Viaggio nella Grecia antica*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 12-13.
5. M. C. RUGGIERI TRICOLI, «I siti archeologici in Sicilia tra museo e teatro», in A. SPOSITO et AL., *Silloge archeologica. Cultura e processi della conservazione*, DPCE., Palermo 1999, p. 76.
6. M. DETIENNE, «I greci per noi non sono come gli altri» in IDEM, *Dioniso e la pantera profumata*, Laterza, Bari 2007, pp. 5-27.
7. C. LÉVI-STRAUSS, *Dal miele alle ceneri*, Il Saggiatore, Milano 1970.
8. Per un approfondimento del concetto di rovina si rimanda a M. AUGÉ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 37-38, in cui l'autore così si esprime: *le rovine aggiungono alla natura qualcosa che non appartiene più alla storia, ma che resta temporale. [...] Il paesaggio delle rovine, che non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente a una molteplicità di passati, in qualche modo doppiamente metonimico, offre allo sguardo e alla coscienza la duplice prova di una funzionalità perduta e di un'attualità massiccia, ma gratuita. Conferisce alla natura un segno temporale e la natura, a sua volta, finisce col destoricizzarlo traendolo verso l'atemporale.*
9. S. SETTIS, *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2004.
10. R. BIANCHI BANDINELLI, *Archeologia e cultura*, Editori Riuniti, Roma 1981.
11. J. G. FRAZER, *Sulle tracce di Pausania*, Adelphi, Milano 1994.
12. Conosciuta con la denominazione in greco di *Περὶ ἡμετέρας τῆς Ἑλλάδος* è stata designata dalla filologia latina con il nome di *Graeciae descriptio*, ma i numerosi studi non sono riusciti ad accertare se questo sia in effetti il titolo originario attribuitole dall'autore. Pur non essendo l'unico viaggiatore-geografo dell'antichità a scrivere una guida sulla Grecia antica, la sua opera è divenuta fondamentale, sia perché molte altre del genere odeporeico sono andate disperse, ma soprattutto, per il fatto che essa, essendo giunta a noi presumibilmente nella sua integrità, ha accompagnato i viaggiatori sette-ottocenteschi che compivano il formativo *Grand Tour* per rintracciare le rovine delle città dell'antica Ellade.
13. Così, perlomeno, lo definisce J. G. FRAZER, *Sulle tracce di Pausania*, cit. p. 15, anche se i pareri degli specialisti del settore sono, in merito, assai discordi.
14. Vedi le varie traduzioni di Pausania utilizzate: PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 1, *L'Attica*, D. MUSTI e L. BESCHI (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1982; PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 2, *La Corinzia e L'Argolide*, D. MUSTI e M. TORELLI (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1986; PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 3, *La Laconia*, D. MUSTI e M. TORELLI (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1989; PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 4, *La Messenia*, D. MUSTI e M. TORELLI (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1991; PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 5, *L'Elide e Olimpia*, G. MADDOLI e V. SALADINO (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1995; PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 6, *L'Elide e Olimpia*, G. MADDOLI, M. NAFISSI e V. SALADINO (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1999; PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 7, *L'Acaia*, M. MOGGI e M. OSANNA (cur.), Valla-Mondadori, Milano 2000; PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 8, M. MOGGI e M. OSANNA (cur.), *L'Arcadia*, Valla-Mondadori, Milano 2003; PAUSANIA, *Viaggio in Grecia*, S. RIZZO (cur.), v. 1, *Megaride e Attica*, Rizzoli, Milano

- 1991; PAUSANIA, *Viaggio in Grecia*, S. RIZZO (cur.), v. 2, *Corinzia e Argolide*, Rizzoli, Milano 1992; PAUSANIA, *Viaggio in Grecia*, S. RIZZO (cur.), v. 3, *Laconia*, Rizzoli, Milano 1995; PAUSANIA, *Description de la Grèce*, tome 5 (IX Béotie, X Phocide), M. CLAVIER (éd.), Société Royale Académique des Sciences, Paris 1821; ed inoltre J. G. FRAZER, *Pausanias' Description of Greece*, vv. 1-6, Macmillan, London- New York 1898.
15. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Lybra, Milano 1998, p.165.
16. *Ibidem*, p. 60; numerosi sono gli studi che si sono interessati alla questione dell'*autopsia*, tra i quali citiamo G. SCHEPENS, *Éphore sur la valeur de l'autopsie*, "Ancient society", v. 1 (1970), pp. 163-182; e anche IDEM, *L'"autopsie" dans la méthode des historiens grecs du V^e siècle avant J. C.*, Paleis der Academiën, Brussel 1980, al quale si rimanda per le indicazioni bibliografiche.
17. Come sostiene acutamente J. BOARDMAN, *Archeologia della nostalgia. Come i greci reinventarono il loro passato*, Mondadori, Milano 2008, p. VIII, *i musei erano ospitati nei templi, ma anche molti elementi nelle campagne greche potevano essere identificati come testimonianze del passato, poiché la geografia mitica dei greci era quella del mondo in cui vivevano*.
18. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit., p. 41.
19. L'officina era ancora riconoscibile ai tempi di Pausania, che la descrive in modo chiaro, mentre in epoca bizantina sarà trasformata in chiesa; situata poco distante dal tempio di Zeus, se ne individuano, ancor oggi, i resti archeologici, *Ibidem*, p. 84 e inoltre S. RATTO, *Grecia*, Electa, Milano 2006, pp. 353-354. Per approfondire altri aspetti dell'*ergastérion* vedi Cap. 2.5.
20. M. PAVAN, *Antonio Canova e la discussione sugli "Elgin Marbles"*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", XXI-XXII (1974-75), pp. 219-344.
21. D. e L. DEL CORNO, *Nella terra del mito. Viaggiare in Grecia con dèi, eroi e poeti*, Mondadori, Milano 2002 ed inoltre D. PULIGA e S. PANICHI, *In Grecia. Racconti dal mito, dall'arte e dalla memoria*, Einaudi, Torino 2001.
22. È questa la tesi assai affascinante, quanto documentata, sostenuta dall'archeologo inglese J. BOARDMAN, *Archeologia della nostalgia. Come i greci reinventarono il loro passato*, cit., pp. VII, VIII.
23. A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, Ashgate, Gover House 2008, p. 5.
24. C. MITCHELL HAVELOCK, «L'arte come sistema di comunicazione nella Grecia antica», in E. A. HAVELOCK e J. P. HERSHBELL (eds.) *Arte e comunicazione nel mondo antico*, Laterza, Roma 1981, pp. 135-165.
25. K. POMIAN, «Collezione» (ad vocem), in *Enciclopedia*, Einaudi Torino 1978, v. 3.
26. R. LANE FOX, *Il mondo classico. Storia epica di Grecia e di Roma*, Einaudi, Torino 2007.
27. Sono oltre un'ottantina, secondo il sito ufficiale *on line* del Ministero Ellenico della Cultura.
28. A tal proposito, vale la pena di citare i più importanti musei che rientrano in questa categoria: ad Atene il Museo dell'Acropoli, il Museo dell'Agorà e il Museo del Ceramico; ed inoltre i Musei Archeologici di Chio, Corinto, Delphi, Delo, Egina, Eleusi, Epidauros, Eretria, Florina, Igoumenitsa, Micene, Olympia, Pella, Poligiros, Poros, Salamina, Maratona, Tegea e Vergina (l'antica Aigai). Tra l'altro va ricordato, per inciso, che alcuni dei suddetti siti sono stati dichiarati patrimonio dell'umanità (W.H.S.), come l'Acropoli di Atene (1987), i siti archeologici di Delphi (1987), Epidauros (1988), Olimpia (1989), Vergina (1996) e di Micene (1999) e, infine, l'isola di Delo (1990).
29. Per l'interpretazione del concetto di "contesto" nelle sue varie accezioni, si rimanda alla recente *Déclaration de Xi'an sur la conservation du contexte des constructions, des sites et des secteurs patrimoniaux*, adottata a Xi'an dalla XV Assemblea Generale dell'ICOMOS il 21 ottobre 2005.
30. A. SPOSITO, «Il paesaggio come prospettiva della musealizzazione archeologica europea», in M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Musei sulle rovine*, cit., p. 14.
31. Valorizzazione e fruizione dei siti archeologici le quali vanno intese nel senso indicato dalle disposizioni contenute dalle varie "Carte", che hanno animato il dibattito internazionale negli ultimi decenni: da quella di Burra (1979-1999) a quella di Losanna (1990), da quella di Nara (1994) a quella più recente di Cracovia (2000).

32. In merito a ciò va ricordato che la fruizione della fitta rete di siti archeologici, che copre tutto il territorio ellenico, non è limitata solo all'utenza nazionale, se si parte dalla considerazione che nel 2006, a livello dei flussi internazionali, la Grecia si è piazzata al sesto posto e che il turismo rappresenta la seconda risorsa nazionale, dopo le attività legate alla marina mercantile, e costituisce un quinto del prodotto interno lordo.
33. M. MELOTTI, *Turismo archeologico. Dalle piramidi alle veneri di plastica*, Mondadori, Milano 2008, p. 2.
34. *Ibidem*, pp. 155-156.
35. Vedi il sito *on-line* del Museo (<http://www.amth.gr>).
36. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit., p. 176.
37. *Ibidem*.

1.2 Il contesto storico-archeologico e museale: la specificità della Grecia

L'*iter* storico relativo agli sviluppi dell'archeologia ellenica, come asserisce l'archeologo greco Vasileios Petrakos, può essere delineato per *stages*, tappe le quali a partire dal 1828, anno della nascita della Grecia indipendente, si sono succedute fino ai nostri giorni¹.

Ciò sia in ambito teorico-accademico, sia in quello dei rinvenimenti archeologici sul campo, anche se, come è noto, già nei primi dell'Ottocento e anche nel corso dei due secoli precedenti, eruditi di varie discipline, cacciatori di antichità e appassionati del *Grand Tour*², avevano preso di mira, talvolta anche saccheggiandolo, l'ingente patrimonio di epoca arcaica, ellenistica, ma soprattutto classica, presente nel sottosuolo ellenico e non ancora portato alla luce.

In quest'ottica il 1828 indica un vero e proprio spartiacque, che segna l'esordio della storia scientifica dell'archeologia greca. In tal senso, tutte le vicende pregresse a tale data, caratterizzate da illecite sottrazioni di beni archeologici effettuate da stranieri, sarcasticamente definiti *predatori eccellenti*³, talvolta avallate anche da esponenti della società politica o culturale greca, e culminate con le celebri asportazioni operate da lord Thomas Bruce, conte di Elgin, nel complesso dell'Acropoli (1801-1805)⁴, o con quelle altrettanto devastanti operate ai danni degli apparati scultorei del *Tempio di Aphaia* ad Egina (1811) e del *Tempio di Apollo* a Basse in Phigalia (1812), tanto per citare gli esempi più pregnanti, sono da ascrivere ad un passato ormai quasi completamente archiviato⁵.

Lo stato dell'Acropoli nel 1835 da un dipinto ad olio di Karl Wilhelm von Heideck, conservato al Museum of the City of Athens.



Tanto più che già l'anno prima il Congresso di Trezene, nell'intento di tutelare i beni archeologici sparsi sul territorio, ne aveva formalmente vietata l'esportazione⁶.

In effetti, la fondazione dell'archeologia greca classica ed i suoi relativi sviluppi o periodi di stagnazione, nel corso dei secc. XIX e XX, sono stati fortemente influenzati da una serie di rilevanti eventi politici e militari, che hanno portato, prima, alla liberazione della Grecia dal dominio turco, grazie all'appoggio delle potenze europee, e, poi, all'allargamento dei confini politici con l'annessione dell'Eptaneso⁷, della Tessaglia, dell'isola di Creta e del Dodecaneso, e inoltre con la partecipazione agli eventi bellici, quali la guerra dei Balcani, la campagna dell'Asia Minore e le due guerre mondiali, ne hanno di fatto ridisegnato la fisionomia politico-economica e ridefinito i rapporti intercorrenti tra il nuovo stato greco e le altre nazioni europee.

Tra quest'ultime, tra l'altro, è iniziata una sorta di competizione culturale nel campo specifico dell'archeologia, essendo esse desiderose di appropriarsi delle vestigia prestigiose del passato classico, quasi come a voler legittimare il loro potere politico.

Ciò probabilmente sulla scia del pensiero winckelmaniano, che aveva definito, nelle sue opere *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) e *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), l'arte greca come un ideale estetico ed etico insuperabile, promovendo di fatto quei concetti di idealizzazione della grecità che, da allora in poi, hanno caratterizzato la cultura europea dei secc. XVIII e XIX⁸.

D'altro canto il critico d'arte tedesco è stato tra i primi, se non addirittura il primo, a lanciare l'idea dell'opportunità di effettuare ricerche archeologiche nei santuari greci; anche se le prime campagne di scavo sistematiche si concretizzeranno solo dopo circa un secolo dal suggerimento di Winckelmann⁹.

Disegni riconfigurativi di alcuni frammenti del fregio del Partenone (J. Stuart e N. Revett, 1751-1753).



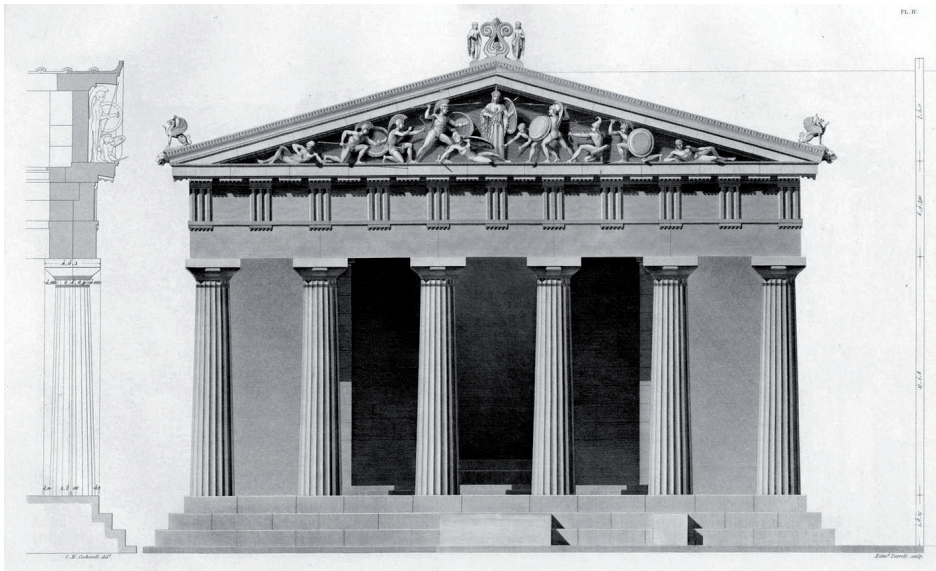
Una delle tappe più rilevanti è quella segnata dalla fondazione del primo Museo Nazionale¹⁰, istituito il 1829 nell'isola di Egina da Ioánnis Kapodistrias¹¹, sotto la supervisione scientifica dell'eminente storico, filologo e numismatico Andreas Moustoxydis, suo primo direttore¹², il quale, nella qualità di Sovrintendente, promulga le prime disposizioni *concernant les Antiquités*¹³.

Sino al trasferimento della capitale da Nauplion ad Atene (1834), il Museo ebbe la funzione di custodire ed esporre i reperti provenienti da siti e scavi ubicati in tutto il territorio nazionale, situazione che si protrasse sino al 1932, quando la parte più significativa delle collezioni venne definitivamente spostata nel nuovo Museo Archeologico Nazionale della capitale, la cui realizzazione aveva avuto inizio sin dalla seconda metà dell'Ottocento per custodire le importanti e cospicue testimonianze portate alla luce durante le campagne di scavo effettuate nel corso del XIX secolo.

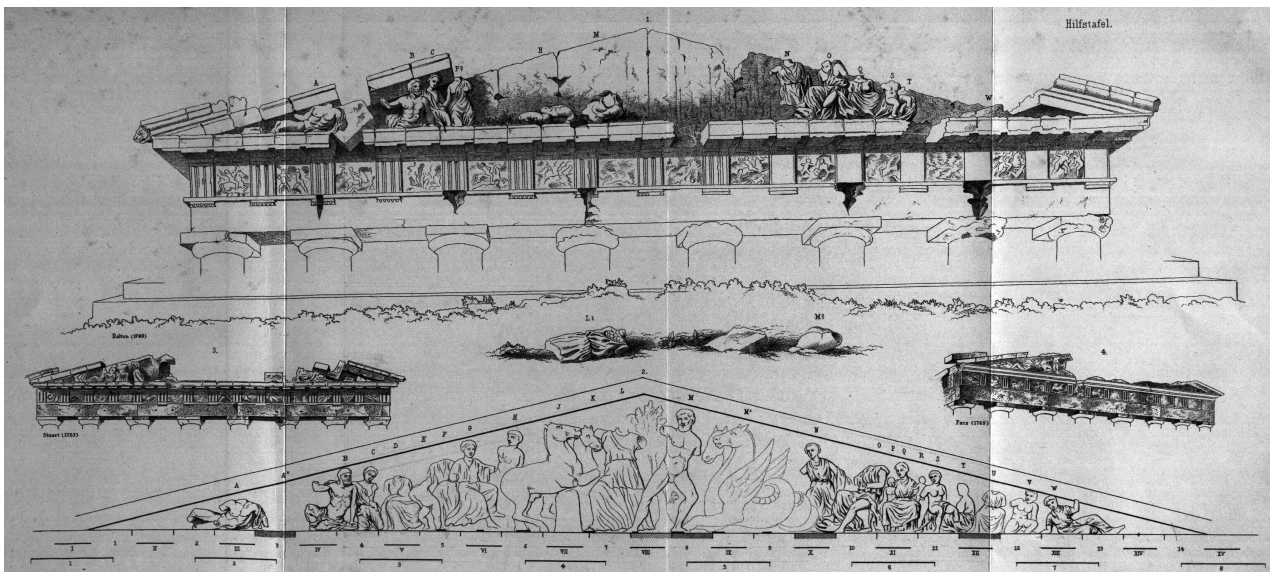
Secondo Andromache Gazi, a partire dalla costituzione del Museo Archeologico Nazionale di Egina, lo sviluppo della museologia e della museografia archeologica fra l'Ottocento e il primo decennio del Novecento, potrebbe essere condensato in tre periodi: *pioneer period* (1829-1874), *formative period* (1874-1900) ed *expansion period* (1900-1909)¹⁴.

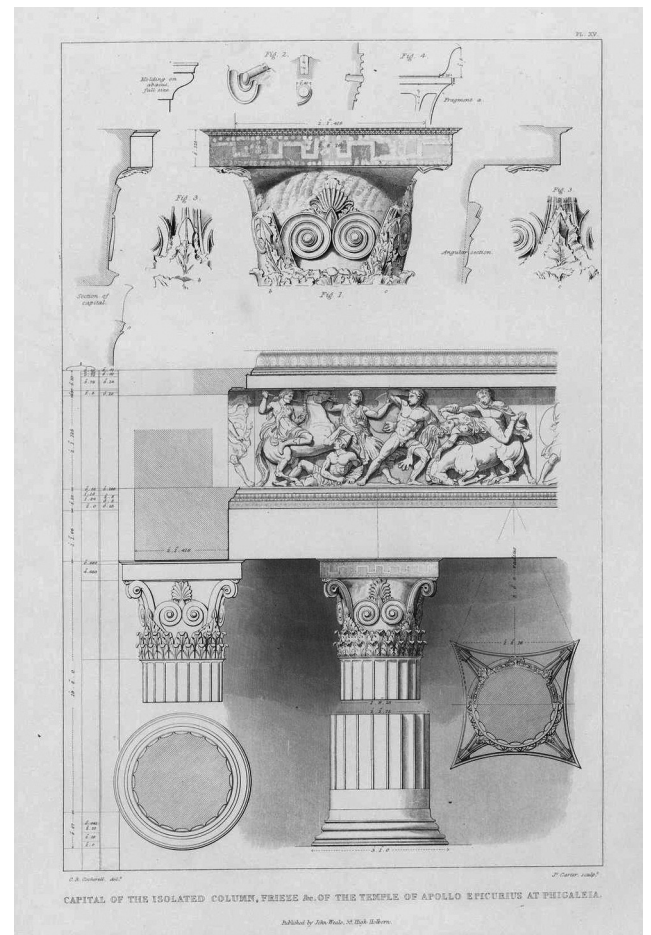
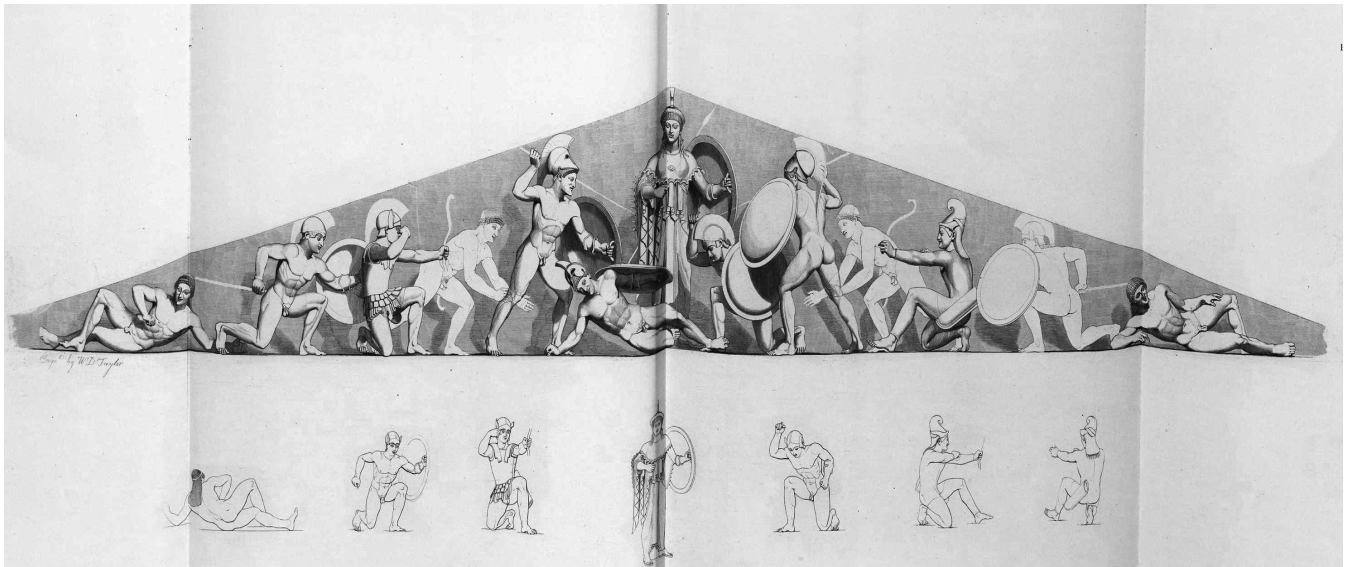
A destra e in basso a destra: il Tempio di Apollo a Basse in Phigalia con i reperti scavati e posizionati all'interno della cella (C. R. Cockerell, 1860); in basso a sinistra: il Tempio di Giove a Egina durante gli scavi e le asportazioni degli apparati decorativi (C. R. Cockerell, 1860).





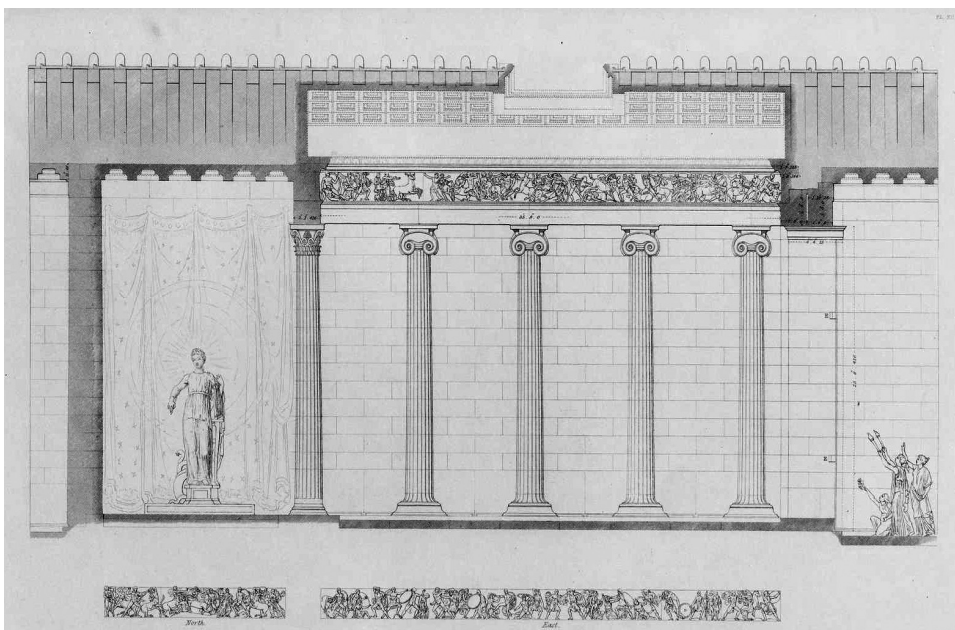
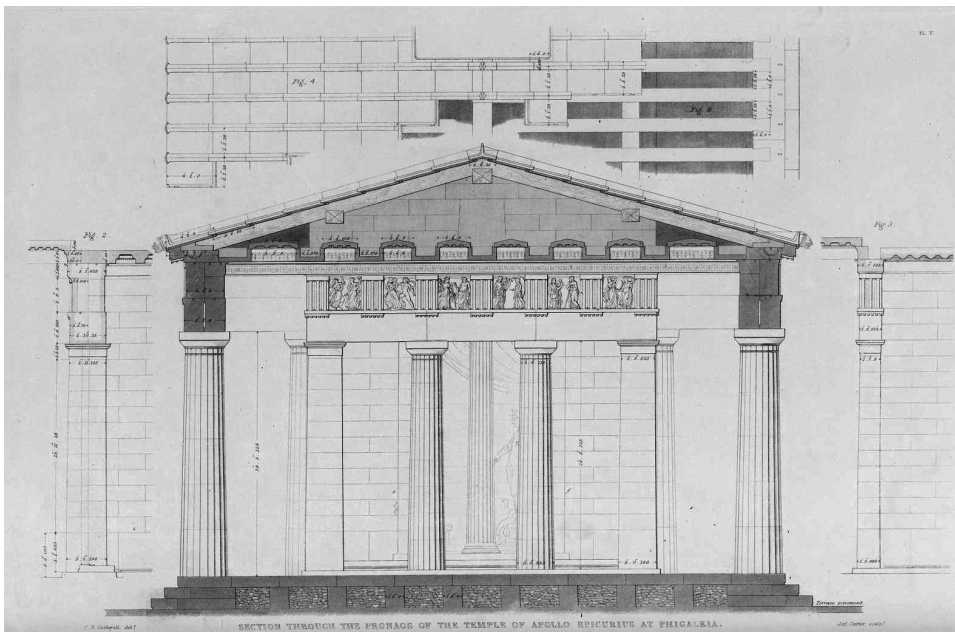
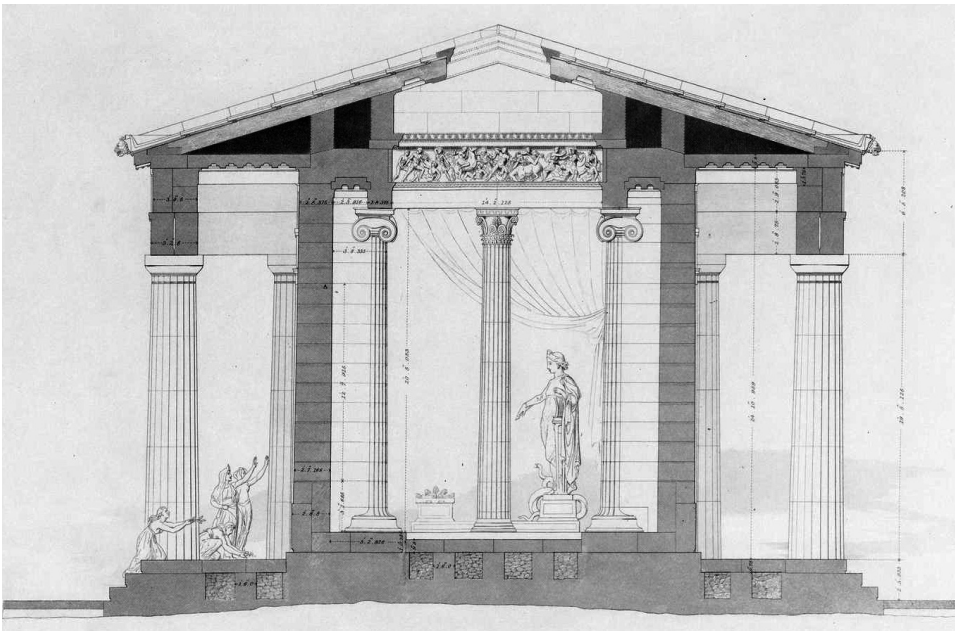
A sinistra: disegno riconfigurativo del prospetto orientale del Tempio di Giove a Egina (C. R. Cockerell, 1860); in basso: lo stato di degrado dell'apparato scultoreo del frontone del Partenone successivamente alle asportazioni effettuate da lord Elgin (A. Michaelis 1870).





*In alto e in alto a sinistra: disegni rin-
configurativi del frontone occidentale del
Tempio di Giove a Egina (C. R. Cockerell,
1860); a destra: particolari del capitello
e del fregio del Tempio di Apollo a Basse
(C. R. Cockerell, 1860).*

Disegni riconfigurativi del Tempio di Apollo a Basse in Phigalia. In alto: sezione dell'adyton con la statua culturale di Apollo; al centro: sezione del pronao; in basso: sezione longitudinale della cella e dell'adyton, (C. R. Cockerell, 1860).



La prima fase, caratterizzata dall'assenza di un programma coerente e unitario, è connotata soprattutto dalla preoccupazione di tutelare i beni archeologici, predisponendo dei luoghi atti alla custodia delle collezioni che si erano formate, e che continuavano a incrementarsi, grazie alle numerose campagne di scavo pregresse e a quelle ancora *in itinere* sparse su tutto il territorio nazionale.

La seconda vede la nascita di quattro tra le più importanti realtà museali ateniesi: il Museo dell'Acropoli, il Museo Numismatico, quello Epigrafico ed il citato Museo Archeologico Nazionale, nonché di alcuni musei provinciali, come quelli di Sparta nel 1874-1876, di Olympia nel 1887, di Eleusi nel 1889 e di Epidauros nel 1899.

Nel terzo periodo sono stati creati ben sedici strutture museali¹⁵, di cui nove situate in centri urbani e sette in prossimità di siti: un vero *record* se paragonato alle epoche successive. In particolare sono stati fondati i Musei Archeologici di: Antica Corinto, Thera, Chalkis e Mykonos nel 1900; Nauplion, Delphi e Chaeroneia nel 1903; Delos, Tebe e Heraklion nel 1904; Lykosoura, Corfù e Tegea nel 1906; Thermon e Volos nel 1908; e infine Argostolion nel 1909¹⁶.

A destra: allestimento della sala delle korai nel primo Museo dell'Acropoli.

In basso: il Museo Archeologico Nazionale in una foto d'epoca, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento.



Da questo quadro generale emergono due riflessioni sostanziali: la prima è l'intuizione, molto evoluta per l'epoca, di aver voluto ubicare i musei *in situ*, generalmente costruiti al termine delle campagne di scavo, ma talvolta anche con le ricerche ancora in corso, anteponendo così l'aspetto conservativo dei reperti nei loro contesti d'origine a qualsiasi altra considerazione di ordine logistico o strategico connessa alle condizioni di relativo isolamento e conseguente scarsa accessibilità di alcune zone. La seconda si riferisce alla constatazione che solo alcuni musei sono stati allestiti in edifici storici già esistenti, come nel caso del Museo Archeologico di Nauplion e di Argostolion, mentre per la maggior parte di essi sono state create strutture museali *ex novo* appositamente realizzate.

È palese che vi fosse un *humus* particolarmente fertile per la nascita delle istituzioni museali se già nel 1861, l'epigrafista Stephanos Koumanoudis, definito nelle pagine della *Revue Archéologique* (1900) come *le dernier représentant de l'ancienne école des archéologues néo-grecs*, per caldeggiare la creazione di nuovi musei, poneva l'accento soprattutto sugli aspetti comunicativi ed emozionali dell'istituzione museale: *build a museum, and you will shortly see an Aphodite of Milos or an Apollo Belvedere coming to live in it*¹⁷, mostrando di fatto una sensibilità e una modernità non comune rispetto alla maggior parte dei suoi colleghi greci e forse anche europei.

In questo diffuso clima intellettuale di significativo filoellenismo e di ammirazione per le antichità classiche, vanno inquadrare le non poche missioni archeologiche occidentali inviate nella *terra del mito*, a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, nonché la costituzione delle varie scuole straniere di archeologia con sede nella capitale ateniese, il più delle volte in rivalità tra loro, con lo scopo di accaparrarsi dal Governo greco il diritto, con relativa concessione, di scavare nei siti più prestigiosi e più storicamente ed architettonicamente stratificati, come, per esempio, i Santuari di Delphi e di Olympia.



Le rovine del Tempio di Giove a Egina.

Si è trattato, a ben guardare, di un fenomeno peculiare del sec. XIX, che può essere spiegato come il frutto di un *mix* di elementi, quali un forte nazionalismo e un dilagante espansionismo da parte delle maggiori potenze europee verso le aree orientali del Mediterraneo, a cui va associata una sorta di scientifica curiosità da parte del mondo intellettuale ed accademico, che, a sua volta, si inseriva all'interno del già citato ambiente di diffuso filoellenismo. Peraltro, in questo particolare contesto storico non va sottovalutato il fatto che, il più delle volte, nella costituzione dei suddetti organismi stranieri, le motivazioni di carattere squisitamente archeologico, artistico, storico o letterario siano da considerare di minore entità rispetto alle più profonde e radicate ragioni di ordine politico.

L'interesse per le *rerum antiquarum*, da parte degli Stati europei, va anche inquadrato nella logica ottocentesca comune alla maggior parte dei più prestigiosi musei, i quali ritenevano che, con una presenza accreditata e qualificata sul territorio greco, avrebbero potuto arricchire con maggiore facilità le proprie nazionali collezioni museali; tutto ciò in evidente contrasto con lo spirito che aveva portato alla promulgazione della prima Legge nazionale in materia di tutela dei beni archeologici del 1834¹⁸, la quale sancì il principio fondamentale, ai fini della salvaguardia del patrimonio storico-archeologico, che tutte le antichità presenti sul suolo ellenico erano di esclusiva proprietà nazionale del popolo greco. Questa importante legge, che ha definito il suo ambito di applicazione, *concerning academic and technological collections, concerning the discovery and preservation of antiquities and their use*¹⁹, ha anche stabilito l'istituzione del *General Ephorate of Antiquities*²⁰ e del suo staff dirigenziale con a capo un *General Ephor*, direttore responsabile di tutte le collezioni, e di un *Ephor* per ogni singola collezione. Il *General Ephorate*, con sede ad Atene e di pertinenza del Ministero della Religione e dell'Educazione, svolgeva le funzioni di direzione archeologica e comprendeva tre circoscrizioni: Peloponneso, Grecia continentale ed insulare²¹. Inizialmente formato da uno *staff* di quattro membri, due greci e due bavaresi, poco dopo incrementato a sette, aveva il compito di scoprire, disegnare e studiare le antichità, assicurandone la loro protezione; tutela che solo nel caso dei monumenti dell'Acropoli di Atene includeva anche il restauro²².

Il primo, nel 1834 a ricoprire, appena ventisettenne, la carica di *General Ephor*, è stato l'archeologo bavarese Ludwing Ross, docente presso la Cattedra di Archeologia dell'Università ateniese, ma cacciato dopo soli due anni a causa del suo atteggiamento arrogante e nei confronti del Ministro, suo diretto superiore, e dei suoi sottoposti, nonché per il sospetto di aver fatto trafugare reperti antichi con la complicità di compiacenti funzionari tedeschi²³.

Un'altra tappa significativa si registra con la fondazione, nel gennaio del 1837, dell'*Archaeological Society of Athens*, ancor oggi operante, composta al suo esordio da un gruppo alquanto eterogeneo di quindici membri, costituito da eruditi, filologi, poeti, banchieri, politici, diplomatici e persino giudici, il cui obiettivo dichiarato era quello di assistere il nuovo stato nelle tematiche inerenti la scoperta, la conservazione e lo studio delle antichità, attraverso la ricerca di finanziamenti che rientravano nelle loro disponibilità private.

Grazie anche alle tasse d'iscrizione dei suoi membri, la Società riesce a far fronte alla cronica penuria di fondi statali e ad organizzare le ricerche nel territorio ellenico, i cui esiti scientifici sono stati pubblicati, sino al 1879, nel periodico *Proceeding of the Archaeological Society of Athens*.

Successivamente la Società Archeologica riesce ad avere un peso determinante nell'avanzamento delle ricerche, finanziando sia la formazione professionale degli archeologici greci, sia la conduzione diretta di non pochi cantieri di scavo (all'Acropoli e all'Agorà di Atene, a Eleusi, a Epidauros ed in altre località minori dell'Attica e dell'Etolia), dal momento che essa godeva di una disponibilità finanziaria cospicua, procuratasi ricorrendo ad un sistema di reperimento fondi alquanto singolare e insolito per quei tempi, e cioè incassando gli introiti della *Lotteria per le Antichità*²⁴.



In alto: l'Agorà di Atene nel corso degli scavi dei primi del Novecento.

In basso: l'Heráion nel sito archeologico di Olympia durante gli scavi ottocenteschi effettuati dall'Istituto Archeologico Germanico.





In alto e in basso a sinistra: campagne di scavi effettuati nell'area del Teatro e della Stoà nell'isola di Delos dall'École Française d'Athènes; in alto a destra: reperti portati alla luce nel Ceramico di Atene durante gli scavi effettuati nella seconda metà dell'Ottocento dall'Archaeological Society of Athens; in basso a destra: gli scavi effettuati a Delphi alla fine dell'Ottocento dall'École Française d'Athènes.

Ritornando in campo internazionale, nel 1846 la prima scuola straniera ad essere creata nella capitale è stata l'École Française d'Athènes (E.F.A.)²⁵, prestigiosa istituzione che ha portato un contributo rilevante alla rinascita e alla salvaguardia delle antichità greche, attraverso il finanziamento e la ricerca *in situ*, sin dall'epoca della sua nascita, di alcuni grandi cantieri archeologici come Delos e Delphi, grazie ai propri giovani architetti inviati sui luoghi, i celeberrimi *envois*²⁶.

Per mettere a fuoco il contesto disciplinare nel quale si muovevano i primi ritrovamenti è opportuno, con Roland e Françoise Etienne, porsi la seguente domanda: *che cosa si sa dell'archeologia della Grecia negli anni Sessanta del diciannovesimo secolo? Le scoperte effettuate, pur importanti, coprono una parte esigua della storia. Nessuno scavo sistematico è stato condotto su un sito: ci si è accontentati di grattare sporadicamente il terreno, alla ricerca di oggetti da museo; di nessuna città, di nessun santuario è stata rilevata la pianta completa. Gli studiosi greci e stranieri, quindi, si addentrano in una specie di foresta vergine e, nell'arco di circa mezzo secolo, incrementano le conoscenze che, lungi dal trarre tutte le*

*conclusioni dai loro ritrovamenti, gli archeologi contemporanei si trovano talora a pubblicare scoperte rimaste inedite*²⁷.

Dopo quella francese si è assistito negli ultimi tre decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento ad un vero e proprio proliferare di scuole straniere, tutte con sede ad Atene: nel 1874 l'Istituto Archeologico Germanico²⁸, il quale già dall'anno successivo inizia a scavare nel santuario di Zeus a Olympia; nel 1881 l'*American School of Classical Studies*²⁹, nel 1886 la *British School of Archaeology*³⁰, nel 1898 l'Istituto Archeologico Austriaco, nel 1909 la Scuola Archeologica Italiana di Atene³¹, le quali essendosi accaparrate per le loro missioni archeologiche sul suolo ellenico delle competenze territoriali, hanno finito per disegnare una sorta di *geografia degli scavi*³², rimasta a tutt'oggi pressoché invariata: i francesi a Delo, Delphi, Argo e Taso; i tedeschi ad Olympia, Tebe, Samo e al Ceramicò di Atene; gli americani a Corinto, all'*Heraion* di Argo e presso l'Agorà ateniese; i britannici a Sparta e Megalopoli; gli austriaci a Samotracia ed infine gli italiani nelle isole di Creta e Rodi.

Si tratta, a ben riflettere, di una geografia alquanto casuale, dato che a monte della scelta dei siti da scavare non vi è stato alcun tipo di criterio pianificatorio, né da parte del governo ellenico, né tantomeno da parte delle missioni straniere, quanto piuttosto una selezione basata esclusivamente sulle aspettative, che la ricca produzione odepórica degli autori antichi, con *in primis* ovviamente Pausania, aveva creato con le loro affascinanti descrizioni di santuari e città della Grecia classica.

Lo stato greco, dal canto suo, aveva avuto i suoi buoni motivi per autorizzare il loro insediamento, e in particolare secondo Argyro Loukaki³³ si è trattato di: carenza di risorse economiche adeguate a finanziare scavi complessi ed onerosi *to recover ancestral treasures*; penuria *in loco* di competenze culturali specifiche relative al campo dell'archeologia, anche se, essendo quest'ultima in una fase ancora embrionale degli studi, i primi membri stranieri inviati in Grecia dalle varie Scuole non erano sempre di formazione puramente archeologica, ma talvolta anche di estrazione architettonica, filologica e storica; ed infine anche di una sorta di assoggettamento politico del governo greco verso le grandi potenze alleate, in particolar modo per Gran Bretagna, Francia e Russia, che con il loro intervento diretto nella battaglia di Navarino (1827), avevano consentito alla Grecia di conquistare l'indipendenza dalla dominazione ottomana.

Il sec. XX segna una svolta importante in materia di protezione archeologica, passando dalla gestione ottocentesca di tipo centralizzato, ad una conduzione caratterizzata da una più moderna decentralizzazione: una prima legge, emanata nel 1910³⁴, ha diviso il paese in sette regioni, ognuna delle quali con a capo un *Ephor*, per un numero complessivo di quindici

sovrintendenti, ed ha di fatto rimpiazzato il vecchio *General Ephorate of Antiquities* con l'*Archaeological Service* e con l'*Archaeological Council*, i quali a loro volta avevano già sostituito l'*Archaeological Committee*. Questi organismi periferici, sin dall'epoca della loro istituzione, hanno competenza in materia di *discovery, guarding and protection of antiquities, their exhibition in museums, their conservation and anastylosis, the study of monuments, publications and administrative work*³⁵.

Riassumendo, il *sistema archeologico*³⁶ greco, alquanto complesso, nel corso dei secc. XIX e XX era costituito da una sorta di *puzzle* di organismi statali e non, le cui competenze si integravano a vicenda, come il Servizio Archeologico, la Società Archeologica, le scuole straniere di archeologia, le istituzioni museali, varie missioni ed istituti pubblici e privati con il supporto scientifico del mondo accademico.

Note

1. Per questa interpretazione ci affidiamo al regesto redatto da Petrakos, di cui ripercorriamo solo alcune tappe, ossia quelle più significative ai fini della nostra ricerca. Egli, nel corso degli ultimi decenni, ha ricoperto importanti cariche in varie istituzioni culturali, come quella di Segretario Generale della Società Archeologica di Atene e di Corrispondente dell'*Académie des Belles Lettres de l'Istitut de France*, in V. PETRAKOS, «The stages of Greek Archaeology», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon, Athens 2007, pp. 16-33.

2. La celeberrima espressione coniata da Richard Lassels, nel 1670 nel suo *Italian Voyage*, è stata poi universalmente adottata per indicare il viaggio d'istruzione effettuato dai giovani esponenti dell'aristocrazia e della borghesia europea, nel corso dei secc. XVII, XVIII e XIX con caratteristiche e modalità differenti, verso alcuni paesi dell'Europa occidentale come la Francia, l'Austria, la Germania e le Fiandre; *tour* che culminava con il soggiorno in Italia, la quale senz'altro costituiva la vera ragione del viaggio intrapreso dai *grandtourists*. A partire dall'Ottocento il *Grand Tour* ha subito una deviazione: alle mete favorite, ossia i luoghi delle rovine classiche ubicate nel territorio italiano, si sono aggiunti siti archeologici e santuari greci, ciò soprattutto grazie al crescente apprezzamento verso la civiltà ellenica e grazie anche alle mutate condizioni socio-politiche non più proibitive come durante la dominazione ottomana.

3. Per questa definizione e per gli approfondimenti relativi a tali vicende rimandiamo a R. e E. ETIENNE, *La Grecia antica, archeologia di una scoperta*, Electa-Gallimard, Trieste 1994, pp. 63-81.

4. R. LAWRENCE, *Elgin marbles from the Parthenon at Athens*, Ed. dell'A., London 1818.

5. V. PETRAKOS, «The stages of Greek Archaeology», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 22.

6. Anche se tale divieto è stato talvolta disatteso, come nel famoso caso delle metope del tempio di Zeus a Olympia, portate alla luce nel corso della Spedizione Scientifica francese di Morea del 1829 al seguito del generale Maison; la maggior parte di esse, esportate dalla Grecia in cambio di un ingente prestito erogato dai francesi, sono ancor oggi conservate al *Louvre*, mentre le copie e alcuni frammenti originali sono esposti nel Museo di Olympia.

7. Con questo toponimo si indicavano le sette isole ioniche, che erano poste sotto il protettorato britannico.

8. Nelle edizioni inglesi: *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* (1765) e *History of the Art of Antiquity* (1766).

9. A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, Ashgate, Gover House 2008, p. 26.

10. Il Museo all'epoca era ospitato in un grande edificio, originariamente adibito a orfanotrofio, fatto costruire dallo stesso Kapodistrias.
11. Primo presidente della nazione greca, egli, oltre alla Legge istitutiva del Museo del 21.10.1828, emanò il Decreto n. 2400 del 12.05.1828, relativo alla conservazione delle scoperte archeologiche, diretto "Aux Commissaires en fonction dans la Mer Egée", in J. DIMACOPOULOS, *Rapport sur la situation de l'archéologie urbaine en Europe*, Éditions du Conseil de l'Europe, Strasbourg 1999, pp. 113-124.
12. Andreas Moustoxydis (1785-1860), amico personale di Kapodistrias, godeva a livello europeo di una buona reputazione in ambito accademico quale membro corrispondente dell'*Académie Internationale d'Histoire des Sciences* e come docente dell'*Ionian Academy*, *Ibidem*, p. 118 e anche A. B. TATAKI, *Corfu: history, monuments, museums*, Ekdotike Athenon, Athens 1985.
13. Si tratta dell'*Encyclique* n. 953 del 26.06.1830, in J. DIMACOPOULOS, *Rapport sur la situation de l'archéologie urbaine en Europe*, cit.
14. A. GAZI, *Archaeological Museums and displays in Greece 1829-1909: a first approach*, "Museological Review" della Leicester University, v. 1, n. 1, (1994), pp. 50-69.
15. Di questi sedici, quattordici sono stati fondati dall'*Archaeological Society* e solo due (Delphi e Herakleion) dallo Stato.
16. A. GAZI, «Artfully classified and appropriately placed: notes on the display of antiquities in early twentieth-century Greece», in D. DAMASKOS e D. PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008, pp. 67-82; e anche M. MOULIOU, «Museum representation of the classic past in post-war Greece: a critical analysis», in D. DAMASKOS e D. PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, cit., pp. 83-101. Vedi inoltre A. KOKKOU, *Concern for Antiquities in Greece and the first museums*, Ermis, Athens 1977.
17. Professore presso l'Università ateniese, Corrispondente dell'*Istitut de France* e Segretario dell'*Archaeological Society of Athens*, in V. PETRAKOS, «The stages of Greek Archaeology», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., pp. 22-23 e 32.
18. La Legge è stata emanata il 10/22 maggio del 1834.
19. V. PETRAKOS, «The stages of Greek Archaeology», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., pp. 18-19.
20. Si tratta di una delle più antiche istituzioni statali che, a partire dal 1910, diventerà l'*Archaeological Service*.
21. La Legge aveva inoltre programmato la realizzazione di un museo centrale, da ubicare nell'agorà di Atene all'interno del *Tempio di Hephaistos*, noto come *Theseion*, che di fatto è stato il primo museo statale della capitale.
22. A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, cit. p. 141.
23. *Ibidem*.
24. Si trattava dell'unica lotteria pubblica esistente in Grecia dal 1887 al 1904. Attualmente la Società Archeologica finanzia un gran numero di programmi di ricerca, ha stretti contatti e collaborazioni scientifiche con le scuole archeologiche straniere residenti ad Atene e con le più importanti università estere ed inoltre cura, con propri fondi, la pubblicazione di monografie e periodici di settore.
25. Fondata da Luigi Filippo con decreto dell'11 settembre 1846, è stata concepita come *une école française de perfectionnement pour l'étude de la langue, de l'histoire et des antiquités grecques*, attualmente, grazie al decreto del 26 settembre 1985, è diventata un'istituzione pubblica a carattere scientifico, culturale e professionale, che dal 2002 è diretta dall'epigrafista Dominique Mulliez.
26. Un *excursus* storico sulle attività dell'*École* con i suoi più validi allievi è tracciato da M. C. HELMANN, *Les architectes de l'École Française d'Athènes*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», v. 120, (1996), pp. 191-222.
27. R. e F. ETIENNE, *La Grecia antica. Archeologia di una scoperta*, cit., p. 102.
28. Il *Deutsches Archäologisches Institut*, costituito in precedenza (21 aprile 1829) come *Istituto di Corrispondenza Archeologica* con sede in Roma, poi spostata a Berlino, era

un sodalizio a carattere internazionale in cui i tedeschi erano *magna pars* e al quale, fino al 1848, parteciparono anche i francesi con diverse missioni ad Atene ed in altre città greche.

29. Per notizie sulla Scuola, con particolare riguardo alla sua attività svolta a Corinto, vedi Cap. 2.3.

30. V. PETRAKOS, «The stages of Greek Archaeology», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 27.

31. Le attività sono documentate in SCUOLA ARCHEOLOGICA ITALIANA DI ATENE, *Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene* (1914- 2008).

32. L'espressione è di Roland e Françoise Etienne, R. e F. ETIENNE, *La Grecia antica. Archeologia di una scoperta*, cit., pp. 106-108.

33. A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, cit. p. 141.

34. Si tratta della Legge 3730/1910, mentre una seconda, sempre del 1910, riguardava in modo specifico le modalità di reperimento dei fondi da destinare ai beni archeologici.

35. A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, cit., pp. 142 e seg.

36. L'espressione appartiene a A. ZOIS, *Archaeology in Greece: Realities and Prospects*, Polytypo, Athens 1990.

1.3 Pausania: da periegeta a museologo

Quando Pausania descrive la *sua* Grecia¹, nel secondo secolo dopo Cristo, parecchi sono i luoghi di culto e le città di epoca arcaica e classica che si presentano, a tutti gli effetti, come dei siti archeologici: molti luoghi abbandonati o decaduti, templi saccheggiati e bruciati, emergenze artistiche e statue cultuali perdute o rubate². Come ben sintetizza lo storico francese e commentatore del testo periegetico, Yves Lafond, *lorsque la Grèce des cités n'est plus elle-même, ce sont les récits légendaires de ses origines, enracinées dans les exploits d'antan. Les heurs et malheurs des héros, qui vont fournir la mémoire partagée susceptible de souder des peuples différents, de confirmer la convictions de partager une même identité culturelle*³.

Recuperare, attraverso il racconto, l'immagine di questi siti significa, nelle intenzioni del nostro Periegeta, affermare quella supremazia culturale dell'Ellade, che egli può dimostrare soltanto attraverso un'operazione capillare di *memoria selettiva*, attuata secondo una sua personale prospettiva storica. *Εἰκόνες* (immagini)⁴ e memoria, le quali nell'impostazione pausanica assumono un ruolo fondamentale per riesumare e far rivivere, nella Grecia ormai romanizzata del suo tempo, quel complesso stratificato di fattori di varia natura, che costituivano l'essenza del *genius loci*, quali l'anima dei monumenti, il loro significato e contenuto mitico-simbolico, la sedimentazione di atti eroici e sportivi, la capacità di ideare e produrre opere d'arte: *mnemotopo* nel senso più completo del termine⁵. In questa ottica le stesse opere d'arte ed anche i monumenti sacri assumono una valenza strategica, che trascende il significato puramente decorativo nei confronti del paesaggio a cui sono relazionati, piuttosto *they transformed the landscape with the presence of a particular god, story or myth*⁶.

Come Pausania stesso racconta, descrivendo il Santuario di Olympia: *Alla trattazione dei doni votivi segue ora il ricordo di cavalli da corsa, di atleti e di altri personaggi. Non vi sono statue di tutti i vincitori olimpici, ma di alcuni di essi, che pure si distinsero grandemente nell'agone – certi anche in altre imprese - non vi sono immagini. Sono costretto a escludere costoro dalla trattazione, dal momento che non vuole essere un catalogo di*

*atleti che hanno conseguito vittorie olimpiche, ma un resoconto di immagini e altri doni votivi. Ma nemmeno posso elencare tutti quelli di cui vi è una statua, perché so che molti hanno ottenuto la corona d'oleastro non per la loro forza ma per il capriccio della sorte; ricorderò quindi solo coloro che [...] meritarono la celebrità e le cui statue furono realizzate in maniera migliore di altre*⁷.

Ritornando adesso all'uso pausanico della prospettiva storica, il classicista americano William Hutton così la interpreta, *the contemporary perspective that the author adopts even as he is focusing on the past is one way in which he established his authority as an ever-present witness*⁸, attribuendo, quindi, un ruolo fondamentale alla testimonianza di taglio prettamente interpretativo attestata dal nostro Periegeta, secondo una sua personale e diretta visione - che egli stesso definisce *autopsia* - di quel museo, territorialmente diffuso, che è formato dalla *koinè* greca.

L'antropologo inglese Sir James Frazer, uno dei pionieri dell'esegesi del testo periegetico, tra la fine dell'Ottocento ed i primi del secolo successivo, sostiene che la *Periegesi*⁹ potrebbe essere considerata come *l'equivalente antico delle nostre guide Murray e Baedeker*¹⁰, avviando, di fatto, una stagione di studi sistematici e di riflessioni mai interrotta. Contrariamente a ciò che sostiene lo storico tedesco Christian Habicht, per il quale il testo di Pausania *as a guide* avrebbe fallito entrambi gli obiettivi prefissati dall'autore, in quanto non avrebbe né le peculiarità specifiche di una guida turistica consultabile dagli uomini del suo tempo, né le caratteristiche di un'opera letteraria. Ciò sarebbe provato da due ordini di motivi: l'estrema ambiguità delle oggettive finalità della *Periegesi* ed il suo supposto mancato successo nell'antichità¹¹. Tuttavia, malgrado tale giudizio forse un po' troppo severo, il *revolutionary work* di Habicht ha contribuito in modo determinante ad avviare *a florescence of "Pausaniacs" at the end of millenium*¹².

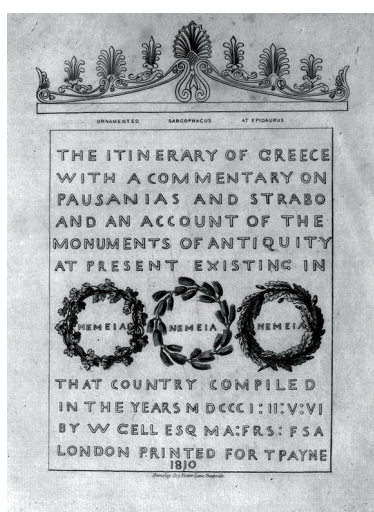
Dal canto suo, l'acuta analisi di Domenico Musti attribuisce la scarsa fortuna dell'opera presso i suoi contemporanei al fatto di essere *nel contenuto e nello spirito [...] fortemente datata*¹³, in quanto espressione culturale di un'epoca breve e circoscritta, risalente a circa tre secoli prima della redazione della *Guida*, e ciò comunque va inquadrato nell'ambito della *visione storica generale* di Pausania, *fortemente e idealisticamente legata al passato arcaico e classico, ma anche protoellenistico*¹⁴.

Successo che invece ha avuto, in epoca moderna, su un doppio binario cognitivo: a partire dall'Ottocento¹⁵ come vera e propria guida utilizzata sul campo, dagli archeologi-pionieri per rintracciare *in situ* le vestigia di città e luoghi parzialmente o del tutto scomparsi e, più recentemente, nella seconda metà del Novecento come una sorta di *affresco* di una Grecia antica ormai perduta o sepolta, a cui studiosi ed eruditi di vari ambiti del sapere letterario

e scientifico hanno fatto riferimento, quasi saccheggiandolo, ognuno per i propri interessi disciplinari: *he paints a picture for us of the Greece of his time, which picture, it is true, can be misinterpreted*¹⁶.

Molti, in effetti, sono stati gli studiosi che, secondo varie angolazioni disciplinari ed in contesti geografici diversi, si sono interrogati per spiegare quali possano essere state le cause di tale inaspettato e tardivo *boom* di saggi che hanno avuto come *focus* la *Periegesi*¹⁷.

Prova ne sia il fatto che recentemente, nello stesso anno (2001), sono stati pubblicati due volumi collettivi, il primo da un *équipe* di lingua francofona¹⁸ ed il secondo da un *team* di lingua anglofona¹⁹, in cui specialisti di vari settori disciplinari hanno affrontato, secondo diverse prospettive - letterarie, storiche, archeologiche ed antiquarie - le più svariate tematiche, facendo il punto sullo stato dell'arte degli studi sulla *Periegesi*. Il commentatore italiano Mario Torelli, presente con due saggi in entrambi i volumi, si riferisce al nostro Periegeta, come ad *un autore che per intuibili ragioni non cesserà mai di essere al centro di interessi scientifici ben precisi: tutti sappiamo che Pausania non potrà mai essere assente dalla scrivania ideale se non di tutti i classicisti, almeno degli specialisti di antiquaria e degli archeologi sia di tavolino che di campo*²⁰.



A destra: Frontespizio di Pausanias ou Voyage historique de la Grèce dell'abate Gedoy, in cui lo stesso curatore immagina che proprio Pausania gli faccia da cicerone tra le rovine greche classiche. In alto: il frontespizio dell'edizione inglese curata da W. Gell (1810).



Come è arcinoto agli specialisti di studi antichi, Pausania, nel corso degli ultimi due secoli è stato etichettato nei modi più disparati²¹: *periegeta* dai più; storico-viaggiatore²², solo *traveller*²³, o solo storico²⁴; o *antiquarian tourist*²⁵, in un'epoca - il sec. II d. C. - in cui il viaggio a scopi prettamente educativi svolgeva un ruolo importante nelle dinamiche della società romana, una sorta di *Grand Tour* dell'antichità²⁶; o ancora scrittore di guida turistica, come per primo lo ha definito Frazer²⁷; o addirittura *Providence des archéologues*²⁸; o, come lo abbiamo designato noi, museologo *ante litteram*²⁹. Per completezza va precisato che Habicht si colloca decisamente fuori dal coro, sostenendo che *Periegesis is not a travel guide; is not a geography; [...] is not a periplous, and is not a periegesis*³⁰.

Di parere discorde è Ranuccio Bianchi Bandinelli, il quale, pur non sottovalutando l'importanza archeologica della *Periegesi* come fonte antiquaria, sostiene che non era certamente nelle intenzioni di Pausania redigere una guida turistica per i suoi contemporanei, quanto piuttosto un *libro di lettura*, in grado di fornire al lettore *la conoscenza dei luoghi e dei monumenti*³¹, insistendo soprattutto sul senso letterario dell'operazione³².

Certo è inconfutabile che nella *Periegesi* siano citati alcune centinaia di siti, ad alcuni - quelli di minore importanza nella visione pausanica - sono dedicati brevi cenni, mentre per altri, quali per esempio i Santuari di Delphi e Olympia, le intriganti descrizioni, talvolta anche molto dettagliate, hanno fatto scattare negli archeologi quella sana curiosità intellettuale che li ha spinti a verificarne la effettiva veridicità. Attendibilità poi puntualmente riscontrata³³, come vedremo meglio più avanti, nel corso di moltissime campagne di scavo, come, per esempio, nei Santuari di Apollo a Delphi e di Asklépios a Epidauros, nel Tempio di Zeus a Olympia, nella città di Corinto e in tanti altri siti: *hundreds of excavations testify to the solidness of Pausanias' work*³⁴.

Per Maria Pretzler, l'attualità del testo consiste, relativamente all'ambito costituito dal genere letterario periegetico-archeologico³⁵, nel fatto che, ancor oggi, le moderne *travel guides* subiscono l'influsso di quella schiera di scrittori-viaggiatori che si sono mossi in *Pausanias' footsteps*, così come nel sec. XIX alcune delle prime guide archeologiche greche sono state fortemente orientate *by the close connections between the Periegesis and the ancient sites in Greece*³⁶.

La maggior parte dei commentatori del testo periegetico, basandosi anche su quanto affermato in alcuni passi dallo stesso autore, concordano sul criterio altamente selettivo adottato nei suoi *tales*. Da James Frazer³⁷ a Otto Regenbogen³⁸, da Domenico Musti³⁹ a Christian Habicht⁴⁰, da William Hutton⁴¹ a Maria Pretzler⁴², da Susan Buck Sutton⁴³ a Karim W. Arafat⁴⁴, per citarne solo alcuni, si sono interrogati sulle motivazioni e sulle modalità di

tale metodo narrativo, contraddistinto da una forte componente soggettiva, specificamente finalizzata a prediligere nelle descrizioni le emergenze antiche di età arcaica e classica⁴⁵, come gli *ἐρείπια*, edifici in rovina o vetusti, piuttosto che emergenze della sua epoca, a focalizzare l'attenzione su luoghi e monumenti in qualche modo legati alla sfera del sacro, quali santuari, templi, statue cultuali *agálmata*, *anathémata*, *thesaurói*, *ex-voto*, ed inoltre a privilegiare monumenti architettonici e luoghi naturali connessi a racconti mitologici, tradizioni e storie locali.

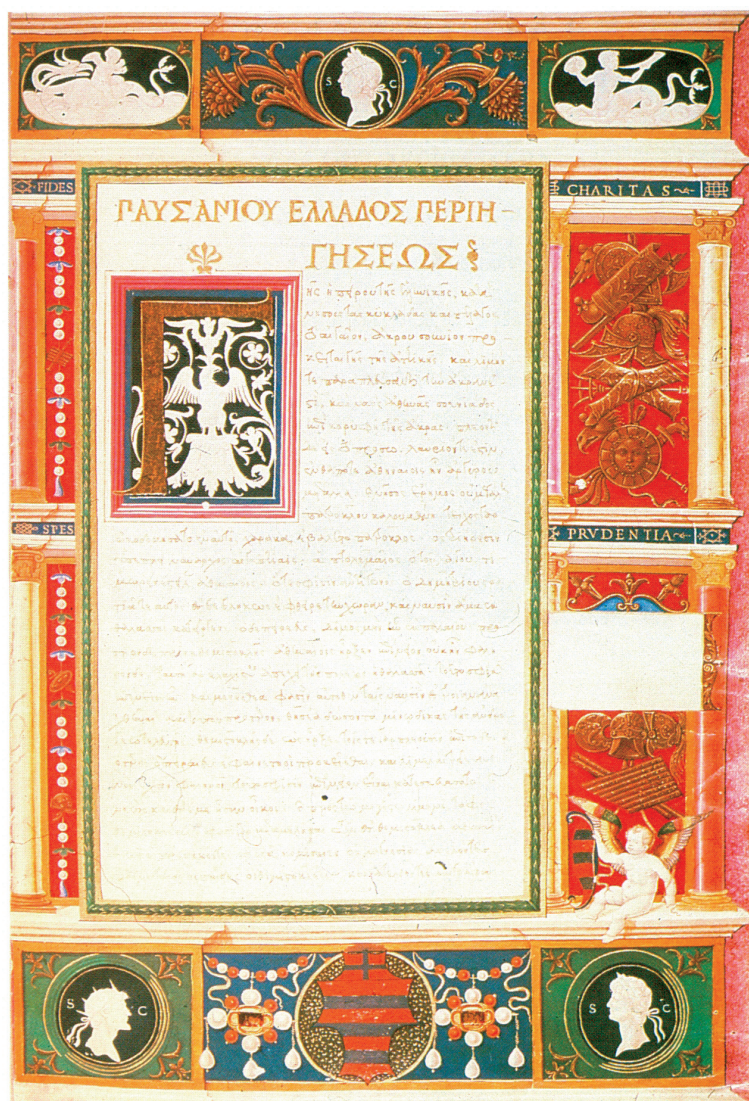
Selettività che, secondo l'interpretazione di Karim W. Arafat, non è disgiunta da una certa dose di *appropriateness*, ossia quel criterio in base al quale ogni monumento dell'antichità è legato al suo sito, concetto che sarebbe esplicitato in modo palmare nei santuari, laddove le emergenze erano quasi naturalmente connesse ai loro luoghi; in quest'ottica *appropriateness* was an important factor in Pausanias' selectivity⁴⁶.

Per rendere più esplicita la sua idea di selettività attingiamo, direttamente dalla fonte pausianica, alcuni fra i brani più significativi in proposito: *Queste sono, a mio avviso, le cose più notevoli in Attica, per quanto riguarda le tradizioni [λόγοι] e le cose da vedere [θεωρήματα]; ma fin dal principio il mio discorso ha selezionato, tra i tanti argomenti, quelli che si adattavano a uno scritto d'insieme*⁴⁷.

Carta della Grecia per l'intelligenza dell'edizione francese di Pausanias ou Voyage historique de la Grèce, curata dall'abate Gedoy (1731).



Le cose degne di menzione, in città, sono, in parte, quelle che sopravvivono fra le antiche, ma per lo più appartengono alla seconda fioritura della città⁴⁸. Nel centro cittadino di Epidauro i monumenti più degni di nota sono i seguenti: c'è un recinto sacro ad Asclepio, con le statue del dio stesso e di Epione, che dicono fosse la moglie di Asclepio; queste statue, in marmo pario, sono allo scoperto. In città c'è anche un tempio di Dioniso e uno di Artemide: Artemide ha un aspetto di cacciatrice. C'è poi un santuario di Afrodite; quello presso il porto, su una punta che si protende in mare, dicono sia di Era. L'Athena sull'acropoli (una statua lignea che merita di essere vista) è soprannominata Kissaia⁴⁹. Per dissipare ogni equivoco, ho già affermato nel libro dell'Attica di non aver descritto tutto, ma solo una scelta delle cose più memorabili. Voglio ribadire questo principio prima di intraprendere la descrizione di Sparta. Fin dall'inizio mi sono prefisso di sceverare le tradizioni di maggior pregio dalla massa di tutte le storie insignificanti che ogni popolo comunemente tramanda. Ho adottato questo piano di lavoro dopo matura riflessione e non intendo discostarmene⁵⁰.



A sinistra: il frontespizio di uno dei tanti codici della Periegesi

Già da questi quattro passi è evidente che Pausania sia assolutamente consapevole di poter offrire nella sua *Guida* solo una selezione soggettiva tra le miriadi di dati e informazioni sedimentate di vario genere (storico, mitologico, sacro, artistico), che, per ogni luogo e sito, sarebbe possibile raccogliere e raccontare e che, come correttamente osserva Maria Pretzler, *he seems rather proud of his selective approach*⁵¹. Anche per Jaś Elsner la strategia pausanica consiste *to select and compile the «most noteworthy» sights, to crystallize the «most famous legends» around the images that encapsulated them*⁵².

Riportiamo qui di seguito una carrellata di brani in cui lo stesso Pausania ribadisce, in varie parti della sua opera, il ricorso a questo tipo di criterio selettivo: *degli edifici del Pireo è particolarmente degno di essere visto il Santuario di Atena e Zeus*⁵³; *questo è quanto degno di menzione presentava questo recinto*⁵⁴; *seguiranno ora le cose più notevoli tra quelle che si mostrano*⁵⁵; *queste sono, a Fliunte, le cose più degne di menzione*⁵⁶; *ma altre cose hanno gli Argivi, che sono degne di essere viste*⁵⁷; *qui non c'era più nulla che meritava di essere visto*⁵⁸; *nel centro di Epidauro i monumenti più degni di nota sono i seguenti*⁵⁹; *d'ora in poi, tratterò dell'assetto dei santuari e di ogni altro monumento insigne*⁶⁰; *essa presenta vari aspetti degni di essere descritti; tra cui questi ai quali ho ritenuto di dover far cenno a preferenza di altri*⁶¹; *i monumenti di Amicle degni di essere ricordati erano dunque questi che ho illustrato*⁶²; *questi sono i monumenti più degni di attenzione per chi visiti l'Altis nel modo in cui ho detto*⁶³; *in Elis c'è, tra le cose degne di memoria, un antico ginnasio*⁶⁴; *da Mantinea ci sono strade che portano verso il resto dell'Arcadia: io descriverò tutto ciò che, degno di essere visto, era in prossimità di ciascuna di esse*⁶⁵; *queste sono le regioni del Peloponneso, le città nelle singole regioni e le cose che in ciascuna città sono particolarmente degne di ricordo*⁶⁶; *nel recinto sacro vi è un teatro che merita di essere visto [...] ecco ciò che esiste ancora a Delphi e che merita di essere descritto*⁶⁷.

Una selezione, perseguita da Pausania in modo determinato e puntuale, il cui obiettivo principale, secondo il suo specifico *modus pensandi*, è ricercare e documentare quella identità culturale greca, ormai appannata o dimenticata. Quest'ultima, per un viaggiatore colto di lingua greca, che per circa trent'anni ha "visitato" gran parte di quella che ormai era diventata una provincia dell'Impero Romano, si può esaltare relazionando tutti quei luoghi privilegiati descritti nei dieci Libri della sua *Guida* con i racconti storico-mitologici che gli stessi luoghi evocano⁶⁸.

Quali che siano le motivazioni alla base di tali operazioni selettive, per le quali rimandiamo interamente ai già citati studi di settore, e al più recente saggio (2007) promosso dalla *National Hellenic Research Foundation*⁶⁹,

quello che più ci preme sottolineare in questa sede è proprio la determinazione con cui il nostro Autore in modo critico *seleziona* - nell'ambito di un vasto territorio ricco di emergenze di ogni genere e tipo, quale quello della Grecia del sec. II d. C., anche se con uno sguardo un po' nostalgico al passato - *oggetti e contenuti* con modalità e criteri non dissimili da quelli che si applicano in ogni esposizione museale ben concepita⁷⁰.

A titolo esemplificativo, ci riferiamo al già citato brano relativo alla trattazione delle statue onorarie presenti a Olympia, per le quali Pausania in altri termini dichiara, come sintetizza Frazer, di non voler redigere *un catalogo completo, bensì segnalare quelle che avevano un interesse particolare per il loro pregio artistico o per la fama dei personaggi ritratti*⁷¹. Anche questo è un criterio selettivo basato sulla compilazione di *un resoconto di immagini*, nel quale tanta importanza assume non tanto l'esposizione asettica delle manifestazioni del passato in sé, quanto piuttosto l'opinione personale che Pausania ha nei confronti dell'epoca aurea della Grecia⁷².

D'altronde, *l'osservazione*, come sostiene il celeberrimo filosofo austriaco naturalizzato britannico, Sir Karl R. Popper, *è sempre selettiva*, e per tale ragione, *essa ha bisogno di un oggetto determinato, di uno scopo preciso, di un punto di vista, di un problema. E la descrizione che ne segue presuppone un linguaggio descrittivo, con termini che designano proprietà; presuppone la similarità e la classificazione, che a loro volta presuppongono punti di vista e problemi*⁷³.

Con una logica molto simile a quanto avviene, da sempre, nel complesso sistema museale denominato, dal fondatore della *Nouvelle Muséologie* Georges-Henri Rivière, *machine à collectionner*, dove la *selezione*, sin dalle sue prime manifestazioni nel mondo antico ha giocato, come abbiamo già avuto modo di approfondire, un ruolo determinante, sia nei processi accumulativi delle collezioni, sia nelle modalità e negli apparati allestitivi finalizzati all'esposizione delle stesse collezioni⁷⁴.

Se è vero che, come sostiene William Hutton, *a good portion of our image of what ancient Greece was like is derived from Pausanias' descriptions*⁷⁵, ciò lo è *a fortiori* per l'interpretazione e la rappresentazione iconica di coloro i quali, come museologi e museografi, si sono misurati con la sfida di rendere, in alcuni recenti allestimenti greci, l'idea, non disgiunta dalle rispettive contestualizzazioni, di emergenze architettoniche ed artistiche ormai perdute oppure gravemente degradate o mutilate, e, pertanto, conosciute esclusivamente attraverso i racconti pausanici.

Ricorrenti sono, infatti, come abbiamo avuto modo di verificare nel corso dei nostri sopralluoghi, le citazioni, tratte dal testo periegetico, presenti nelle didascalie di musei e siti archeologici: una sorta di *fil rouge* che collega i *concepts* museologici di molti allestimenti permanenti e temporanei. Per

i primi citiamo, tra gli altri, gli apparati didattici e gli *storyboards* che illustrano i siti ed i Musei Archeologici di Epidauros, Olympia, Delphi, Corinto, Micene, del Museo dell'Acropoli di Atene, e del nuovo Museo Archeologico di Patrasso, mentre, tra i secondi, l'esposizione *Workshipping women: Ritual and Reality in Classic Athens* presso il Museo Archeologico Nazionale della capitale ateniese⁷⁶.

A ben guardare, anche per questi moderni allestimenti, densi di riferimenti, citazioni e *links* di varia natura che li connettono al testo periegetico, ancora una volta *nihil sub sole novi*, almeno a giudicare da ciò che avveniva alla fine dell'Ottocento quando, come puntualmente ci conferma James Frazer nell'*incipit* del suo saggio, *un inglese in Grecia, purché mosso da qualche interesse per le rovine dell'età classica, è naturalmente portato a chiedersi, se non è un esperto, chi fosse quel Pausania che egli trova tante volte citato per la sua autorità in materia di edifici e di luoghi antichi*⁷⁷.

Una volta accertata la presenza di questo *leit-motiv* di matrice pausanica, allora varrebbe la pena di interrogarsi su quali possano essere le motivazioni di questa permanenza, pressoché costante, nel panorama greco degli allestimenti museali archeologici *indoor* ed *open-air*, a cui si è assistito nel corso degli ultimi due secoli, sin dalle prime musealizzazioni di metà Ottocento. Interrogativo che, a nostro avviso, non può avere una sola risposta, ma dal quale, casomai, scaturiscono una serie di congetture, che si integrano a vicenda, motivo per cui proviamo a formulare alcune ipotesi.

In effetti, come abbiamo già sottolineato nell'ormai lontano 1998, *Pausania non si limita a descrivere le cose che vede: il suo museo a scala geografica è organizzato, proprio come deve essere qualsiasi museo, secondo una teoria, seguendo un'ideologia precisa, quella che la Grecia non è più viva, e che solo una lettura "museale" può farla rivivere, può resuscitarla*⁷⁸.

Probabilmente questo *museo a scala geografica*, a distanza di ben diciannove secoli, mantiene ancora intatta tutta la sua pregnanza, compresi i valori semantici adesso connessi, tanto da essere considerato dai professionisti del settore un riferimento concettualmente ineludibile ogniqualvolta essi si misurano con la progettazione *ex-novo* di un museo o con il riallestimento di un museo già esistente: in altri termini, un *museo immaginario*, che continua a influenzare *concepts* museologici ed allestimenti museografici di tanti *musei reali* del Terzo Millennio. Un museo immaginario che forse affonda le sue radici in quell'*imaginative travel on a post-Classical tour of (extant) Graeco-Roman antiquities [that] affords only the possibility of imaginary travel through the (lost) post-savage cityscape of Classical Greece*⁷⁹.

Un'altra ipotesi è che, forse, il riferimento al testo pausanico, che, come

abbiamo visto, è stato appositamente strutturato dall'Autore per rendere palese la supremazia dell'antica Ellade, ricorrendo all'uso di immagini ed a una *lettura museale*, funzioni ancor'oggi come una sorta di *dispositivo mnemonico*, che riesce a mettere in moto memoria *eidetica* e memoria *semantica*⁸⁰ di quel passato classico, che curatori ed archeologici moderni intendono far rivivere nei loro allestimenti archeologici.

Ulteriore supposizione è riferita al carattere fortemente identitario che i moderni musei archeologici vogliono trasmettere ai loro fruitori, obiettivo che si colloca nel più vasto ambito della rivalutazione del concetto di *Greekness*⁸¹, di quella *identità ellenica globale*, sempre più ricercata nel corso degli ultimi decenni in vari settori disciplinari, e perseguita con maggiore determinazione in campo mediatico e comunicazionale. Proprio quella identità che Pausania, superando steccati di carattere storico, politico, religioso e sociale, ha saputo infondere nella sua opera e che costituisce l'asse portante della *Periegesi*. Un'identità fortemente radicata nel passato, che riesce a trascendere anche ostacoli, a prima vista insormontabili, come quello della subalternità nei confronti dell'impero romano o quello della conflittualità tra le varie *poleis*: il mito greco, nell'ottica pausanica, può tornare *in auge* solo evocando l'identità religiosa, *deeper than socio-political realities, which lay in the sacred sites and monuments of Greece*⁸². In questa chiave di lettura nessun altro autore dell'antichità è più idoneo a rappresentare l'Ellade dato che *the totality of Pausanias' narrative totalizes Greece, bringing all the separate "hellenika" into one Greece*⁸³.

Probabilmente un'altra spiegazione va ricercata in una delle componenti più caratterizzanti il *corpus* della *Periegesi*, ossia il ricorso massiccio al cosiddetto *turismo iconico*⁸⁴, finalizzato a rintracciare quei luoghi potenzialmente più densi per la loro capacità di evocare miti e, quindi in tal senso, percepiti come *collettori di immagini*⁸⁵. È palese che questo potere fortemente evocativo - riferito a miti ed immagini - sia stato utilizzato dalla cultura romantica, *in primis* dal pioniere Frazer, e che venga ancor'oggi sfruttato soprattutto da coloro i quali, come i professionisti dei musei archeologici, sono i depositari di messaggi particolarmente complessi, che possono essere trasmessi ad un pubblico vasto solo ricorrendo ad un uso intelligente del linguaggio iconico, sapientemente combinato con il linguaggio verbale.

Forse il successo di cui gode il testo presso i moderni allestitori, ipercitato rispetto a qualsiasi altra fonte antica, potrebbe essere spiegato, ancora una volta, avvalendosi dell'esegesi di Elsner, secondo cui *the reader travels through the text as Pausanias himself travelled through Greece*⁸⁶; e se poi lo stesso testo è anche interpretato *as a mirror of Greece*⁸⁷, quale altra opera potrebbe veicolare meglio l'*idea* della cultura classica così come è

raffigurata nei suoi dieci Libri? Sulle base delle suddette ipotesi, non ci può neanche meravigliare il parallelo, proposto da più di un commentatore, tra la sfera del pellegrinaggio *sacro* e quella del pellegrinaggio *turistico*, laddove, in effetti, il confine tra i due fenomeni, nell'età antica, risulta abbastanza *flou*, dai contorni non chiaramente definiti e non contraddistinto da nette demarcazioni ideologiche o dottrinali⁸⁸. Da un lato, Elsner è categorico, definendo senza esitazione Pausania un pellegrino, che scrive per altri pellegrini⁸⁹; dall'altro Karim W. Arafat⁹⁰ confuta questa impostazione, rilevando, all'interno della narrativa pausanica, il peso dell'identità civica e la mancanza di reali obiettivi religiosi per affermare, invece, il ruolo prettamente educativo svolto dall'autore, un vero *pepaideuménos*; mentre Ian Rutherford, proponendo per la *Periegesi* una collocazione *borderline between pilgrimage and sightseeing*, non vuole etichettare in modo univoco la figura di Pausania, ma pone in merito il triplice interrogativo: pellegrino, turista o *pepaideuménos*?⁹¹, lasciando, di fatto, aperta la questione.

Parallelo che, dal canto nostro, ci spinge a formulare un'altra ipotesi, basata sulla lettura del testo, a sua volta filtrata attraverso lo studio comparativo dei non pochi esegeti della *Periegesi*, e su alcune considerazioni ed osservazioni personali, scaturite nel corso dei sopralluoghi ai siti ed ai musei archeologici oggetto di indagine. Nel nostro studio proponiamo un intrigante confronto tra la concezione della cultura classica, così come è espressa nella *Periegesi*, e l'impostazione metodologica impressa agli allestimenti museografici relativi alla classicità di alcuni musei greci. Inoltre abbiamo insistito non poco sul peso che nella narrativa pausanica ha la metodologia selettiva, la quale, secondo il parere di Arafat, *is perhaps the most striking*, perché siamo convinti, sulla base di verifiche effettuate, che siano stati proprio questi criteri selettivi, adottati da Pausania per l'identificazione e la rappresentazione delle emergenze archeologiche, a guidare ed orientare le scelte culturali degli operatori del settore, come archeologi, museologi e museografi.

Alla luce delle suddette considerazioni, potremmo allora accostare concettualmente gli attuali visitatori dei sistemi museali ai *lettori-pellegrini* del sec. II d. C., per i quali Pausania ha scritto la sua *Guida*, quasi dei moderni *pellegrini*, che, come dei novelli Frazer, si muovono nel Terzo Millennio *sulle tracce di Pausania* o, ancora più esplicitamente, *following Pausanias*⁹².

Note

1. Scarsissime sono le notizie biografiche riguardanti la sua vita: nato in Asia Minore da una famiglia benestante, probabilmente a Magnesia sul Sipilo città della Lidia, intorno al 115 d. C. e morto intorno al 180 d. C., è vissuto ai tempi di tre imperatori filo-ellenici come Adriano (117-138 d. C.), Antonino Pio (138-161 d. C.) e Marco Aurelio (161-180 d. C.). Dalla *Periegesi*, sua unica opera, emerge che effettuò numerosi viaggi nella stessa Asia Minore, in Siria, Palestina, Egitto ed anche in alcune parti dell'Italia, vedi B. BABLER, «Pausanias» (ad vocem), in N. WILSON (ed.), *Encyclopedia of Ancient Greece*, Routledge, New York 2006, pp. 543-544; e inoltre Y. A. PIKOULAS, «Pausanias: biography», in M. GEORGOPOULOU, C. GUILMET, Y. A., PIKOULAS, K. STAIKOS e G. TOLIAS (eds.), *Following Pausanias: the quest for Greek antiquity*, National Hellenic Research Foundation, Oak Knoll Press, New Castle 2007, pp. 38-41; Y. A. PIKOULAS, «The work: dating and structing», in M. GEORGOPOULOU, C. GUILMET, Y. A., PIKOULAS, K. STAIKOS e G. TOLIAS (eds.), *Following Pausanias: the quest for Greek antiquity*, cit., pp. 42-45; Y. A. PIKOULAS, «Pausanias' interests», in M. GEORGOPOULOU, C. GUILMET, Y. A., PIKOULAS, K. STAIKOS e G. TOLIAS (eds.), *Following Pausanias: the quest for Greek antiquity*, cit., pp. 46-51 e anche D. MUSTI, *L'itinerario di Pausania: dal viaggio alla storia*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», New Series, v. 17 (1984), pp. 7-18. Per quanto riguarda la complessa questione circa la cronologia della composizione dell'opera, l'ipotesi di più fasi redazionali (presumibilmente due), con eventuali rielaborazioni del testo diviso in dieci Libri, è stata avanzata da D. MUSTI, «Introduzione generale», in PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 1, *L'Attica*, D. MUSTI e L. BESCHI (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1982, pp. IX-XIX.

2. *Ibidem*, pp. X-XI; ed anche STRABONE, *Geografia. Il Peloponneso*, VIII, 4,11; 8,1.

3. Y. LAFOND, «Lire Pausanias à l'époque des Antonins», in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Droz, Neuchâtel-Genève 2001, pp. 387-406 e in part. p. 390.

4. A proposito del valore delle immagini, che nella cultura greca non sono esclusivamente intese come una categoria dell'arte figurativa, ma come un modo per comunicare con la divinità, si rimanda a A. SCHNAPP, «Why did the Greek need images?», in J. CHRISTIANSEN e T. MELANDER (eds.), *Ancient Greek and related pottery*, Proceedings of 3rd Symposium Copenhagen 1987, Copenhagen 1988, pp. 566-574, per il quale *the image, to the Greek, is something more than a simple representation, it is a social fact*.

5. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Lybra, Milano 1998, p. 164.

6. J. ELSNER, «Pausanias: a pilgrim in the Roman world», in R. OSBORNE, *Studies in ancient Greek and Roman society*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 267.

7. PAUSANIA, VI, 1, 1-2.

8. W. HUTTON, *Describing Greece: landscape and literature in the Periegesis of Pausanias*, Cambridge University Press, New York 2005, p. 16.

9. Sul significato del termine *periegesi* presente nel titolo dell'opera di Pausania si veda I. RUTHERFORD, «Tourism and the Sacred. Pausanias and the Traditions of Greek Pilgrimage», in S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e Y. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford University Press, New York 2001, pp. 45-47. Sembrerebbe che il termine sia stato introdotto per la prima volta da Hecataios di Mileto (ca. 546-480 a. C.) con il suo testo intitolato *Περίοδος τῆς Γῆς* (Descrizione della Terra), mentre l'origine, come forma storiografica, è attribuita a Ione di Chio (ca. 490 - 422 a. C.) con l'opera *Ἐπιδημία* (*I viaggi*).

10. J. G. FRAZER, *Sulle tracce di Pausania*, Adelphi, Milano 1994, p. 29.

11. C. HABICHT, *Pausanias' guide to Ancient Greece*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1998, p. 28 e pp. 271-272.

12. S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e J. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, cit., p. VII.

13. Musti sintetizza in questi termini il quadro storico ai tempi di Pausania: *la Grecia, che, pur decaduta, aveva conosciuto momenti di grandezza ancora nella prima età ellenistica, e qualche beneficio da parte romana nell'età giulio-claudia, rinasceva e respirava di nuovo con l'avvento e con l'opera di Adriano*, in D. MUSTI, «Introduzione generale», in PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 1, *L'Attica*, D. MUSTI, e L. BESCHI (cur.), cit., p. LI. Inoltre, la complessa questione relativa alla utilizzazione, alla diffusione e alla circolazione dell'opera, riferita all'arco temporale che va dall'antichità sino all'Ottocento, è stata analizzata soprattutto attraverso il riscontro con le citazioni della *Periegesi* reperite in

autori antichi, vedi *Ibidem*, pp. LXV-LXXXII.

14. *Ibidem*, pp. XXXI-XXXII.

15. *Ibidem*, pp. LXXI-LXXII.

16. C. HABICHT, *Pausanias' guide to Ancient Greece*, cit., p. 59.

17. Un'originale quanto bizzarra interpretazione, che mette a fuoco le motivazioni della *rediscovery* ottocentesca del testo, ripercorrendone le tappe più significative, è in M. BEARD, «Pausanias in Petticoats or The Blue Jane», in S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e J. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, cit., pp. 224-239.

18. D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit.

19. S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e J. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, cit.

20. D. MUSTI, «La struttura del discorso storico in Pausania», in J. BINGEN (éd.), *Pausanias historien*, Fondation Hardt, Vandœuvres-Genève 1996; F. CHAMOUX, «La méthode historique de Pausanias d'après le livre I de la Périégèse», in J. BINGEN (éd.), *Pausanias historien*, cit.; e inoltre M. TORELLI, «Pausania a Corinto», in D. KNOEPFLER, e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit., p. 135.

21. Per inquadrare complessivamente la figura del nostro Autore, si veda J. HEER, *La personnalité de Pausanias*, Les Belles Lettres, Paris 1979.

22. PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 1, *L'Attica*, D. MUSTI e L. BESCHI (cur.), cit., p. XXIII.

23. Vedi L. CASSON, *Viaggi e viaggiatori dell'antichità*, Mursia, Milano 2005.

24. Sulla sua attendibilità storica vedi il saggio di J. THORNTON, «Pausania e la guerra acaica. Una lettura di Polibio nel II secolo d. C.», in L. TROIANI e G. ZECCHINI (ed.), *La cultura storica nei primi due secoli dell'Impero Romano*, «L'Erma» di Bretschneider, Milano 2004, pp. 199-216 ed in part. p. 202, in cui l'autore sgombra definitivamente il campo da qualsiasi pregiudizio sulla superficialità del suo impegno storiografico, attestando di fatto la forte impronta storiografica della *Periegesi*.

25. Sull'argomento vedi L. CASSON, *Viaggi e viaggiatori dell'antichità*, cit., pp. 240-246; ed inoltre E. D. HUNT, *Travel, Tourism and Piety in the Roman Empire*, "Echos du monde classique", n. 28 (1984), pp. 391-417.

26. M. MELOTTI, *Mediterraneo tra miti e turismo. Per una sociologia del turismo archeologico*, Cuem, Milano 2007, p. 29.

27. J. G. FRAZER, *Sulle tracce di Pausania*, cit., p. 29.

28. A. DEFASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du Sanctuaire d'Asclépios*, Imprimeries Réunis, Paris 1895, p. 1.

29. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit., pp. 161-171.

30. C. HABICHT, *Pausanias' guide to Ancient Greece*, cit., p. 28 e in part. pp. 271 - 272.

31. R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia*, Laterza, Bari 2004, p. 62.

32. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit., p. 163.

33. Quella dell'attendibilità è sempre stata per gli esegeti del testo pausanico una questione abbastanza spinosa, per la quale rinviavo interamente a PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 1, *L'Attica*, D. MUSTI e L. BESCHI (cur.), cit., pp. XXIV-LV ed alle numerose note sparse nelle varie edizioni utilizzate per le citazioni della *Periegesi*. Tematica che, tra l'altro, è indissolubilmente legata al complesso tema delle fonti di vario genere letterario (storico, geografico, periegetico, mitografico, paradossografico e taumasiologico), a cui Pausania fa continuo riferimento nel corso delle sue moltissime digressioni; egli, infatti, cita più di 150 autori, tra i quali spiccano Omero, Pindaro ed Erodoto.

34. C. HABICHT, *Pausanias' guide to Ancient Greece*, cit., p. 148.

35. Per un approfondimento circa il contributo che i vari autori in epoca greco-romana hanno dato all'*antiquarianism*, si rimanda al saggio di A. BOUNIA, *The nature of classical collecting: collectors and collections, 100 B.C.E.-100 C.E.*, Ashgate, Aldershot 2004, pp. 52-54. In esso l'Autrice, oltre ad inserire l'opera pausanica nel vasto panorama della letteratura periegetica, si interroga su quanto Pausania sia stato, in effetti, debitore dell'erudito e periegeta Polemone di Ilio (prima metà del sec. II a. C.), figura di spicco

- nell'ambito di tale genere letterario ed autore di alcuni testi, tra i quali ricordiamo quelli sui *Tesori* di Delphi, sulle offerte votive dell'Acropoli di Atene e sulla *Via Sacra* di Eleusi.
36. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, Duckworth, London 2007, p. 3 e pp.141-142.
 37. J. FRAZER, *Pausanias' Description of Greece*, v. 1, Macmillan, London- New York 1898, pp. XXXIII-XXXVI e IDEM, *Sulle tracce di Pausania*, cit., pp. 26-27.
 38. O. REGENBOGEN, «Pausanias», in A. PAULY (ed.), *Real Encyclopædie*, Suppl. VIII (1956) pp.1008-97.
 39. PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 1, *L'Attica*, D. MUSTI e L. BESCHI (cur.), cit., pp. XXXVI-XXXVIII.
 40. C. HABICHT, *Pausania's guide to Ancient Greece*, cit.
 41. W. HUTTON, *Describing Greece: landscape and literature in the Periegesis of Pausanias*, cit., in part. p. 15 per il quale *one of the most well-known aspects of Pausanias' work is its selectivity*.
 42. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, cit., pp. 8-10; e pp. 99-101.
 43. S. BUCK SUTTON, «A temple worth seeing», in S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e J. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, cit., pp.187-188.
 44. K. W. ARAFAT, *Pausanias' Greece: ancient artists and Roman rulers*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 43 e segg.
 45. La predilezione per l'antico, come sostiene K. W. Arafat, rientra nella logica pausanica, secondo la quale *antiquity can confer legitimacy*, *Ibidem*, p. 49
 46. *Ibidem*, p. 45.
 47. PAUSANIA, I, 39, 3.
 48. PAUSANIA, II, 2, 6.
 49. PAUSANIA, II, 29, 1.
 50. PAUSANIA, III, 11, 1.
 51. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, cit., p. 9.
 52. J. ELSNER, «Pausanias: a pilgrim in the Roman world», in R. OSBORNE, *Studies in ancient Greek and Roman society*, cit., p. 267
 53. PAUSANIA, I, 1, 3.
 54. PAUSANIA, II, 10, 4.
 55. PAUSANIA, II, 13, 3.
 56. PAUSANIA, II, 15, 1.
 57. PAUSANIA, II, 23, 7.
 58. PAUSANIA, II, 25, 4.
 59. PAUSANIA, II, 29, 1.
 60. PAUSANIA, II, 30, 10.
 61. PAUSANIA, II, 34, 11.
 62. PAUSANIA, III, 19, 6.
 63. PAUSANIA, VI, 17, 1.
 64. PAUSANIA, VI, 23, 1.
 65. PAUSANIA, VIII, 10, 1.
 66. PAUSANIA, VIII, 54, 7.
 67. PAUSANIA, X, 32, 1.
 68. Per l'aspetto cronologico si veda J. G. FRAZER, *Pausanias' Description of Greece*, v. 1 cit., pp. XVI-XVIII; e anche C. HABICHT, *Pausanias' guide to Ancient Greece*, cit., pp. 9-11 e pp. 274 e segg.; e inoltre J. ELSNER, «Pausanias: a pilgrim in the Roman world», in R. OSBORNE (ed.), *Studies in ancient Greek and Roman society*, cit., p. 262.
 69. M. GEORGOPOULOU, C. GUILMET, Y. A. PIKOULAS, K. STAIKOS e G. TOLIAS (eds.), *Following Pausanias: the quest for Greek antiquity*, cit.
 70. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit., pp. 161-171.
 71. Con questo brano J. G. FRAZER, *Sulle tracce di Pausania*, cit., p. 27 si riferisce a PAUSANIA, VI, 1, 1-2.
 72. In proposito vedi K. W. ARAFAT, *Pausanias' Greece: ancient artists and Roman rulers*, cit.

73. K. R. POPPER, *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, Bologna 1972, p. 84.
74. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit. Inoltre, per un inquadramento storico generale sulle tematiche del collezionismo in età antica si rimanda a A. BOUNIA, *The nature of classical collecting: collectors and collections, 100 B.C.E.-100 C.E.*, cit.
75. W. HUTTON, *Describing Greece: landscape and literature in the Periegesis of Pausanias*, cit, p. 3.
76. Vedi Cap. 1.4.
77. J. G. FRAZER, *Sulle tracce di Pausania*, cit., p. 13.
78. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit., pp.164-165.
79. J. HENDERSON, «Farnell's Cults. The making and breaking of Pausanias in Victorian Archaeology and Anthropology», in S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e J. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, cit., p. 223.
80. Per approfondire il concetto di integrazione tra memoria eidetica e memoria semantica si rimanda a M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit., pp. 130-151.
81. Vedi Cap. 1.4.
82. J. ELSNER, «Pausanias: a pilgrim in the Roman world», in R. OSBORNE (ed.), *Studies in ancient Greek and Roman society*, cit., pp. 262 e 270.
83. *Ibidem*, p. 269.
84. M. MELOTTI, *Mediterraneo tra miti e turismo. Per una sociologia del turismo archeologico*, cit., p.32.
85. *Ibidem*.
86. J. ELSNER, «Pausanias: a pilgrim in the Roman world», in R. OSBORNE (ed.), *Studies in ancient Greek and Roman society*, cit., p. 262.
87. *Ibidem*, p. 269.
88. Tra gli altri, si veda I. RUTHERFORD, «Tourism and the Sacred. Pausanias and the Traditions of Greek Pilgrimage», in S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e Y. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, cit., pp. 40–52, che si è interrogato sulle interrelazioni tra i due fenomeni, inquadrando la figura di Pausania, come pellegrino, nel più vasto contesto della tradizione greca.
89. J. ELSNER, «Pausanias: a pilgrim in the Roman world», in R. OSBORNE, *Studies in ancient Greek and Roman society*, cit.
90. K. W. ARAFAT, *Pausanias' Greece: ancient artists and Roman rulers*, cit.
91. I. RUTHERFORD, «Tourism and the Sacred. Pausanias and the Traditions of Greek Pilgrimage», in S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e Y. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, cit. pp. 41-42.
92. M. GEORGOPOULOU, C. GUILMET, Y. A. PIKOULAS, K. STAIKOS e G. TOLIAS (eds.), *Following Pausanias: the quest for Greek antiquity*, cit.

Il mito greco è un fenomeno composto principalmente da forme di racconti popolari, ma anche da leggende che celano la Storia, da storie che spiegano cose peculiari della vita e della religione greca, e da mera invenzione poetica¹.

1.4 Moderni narratori di miti

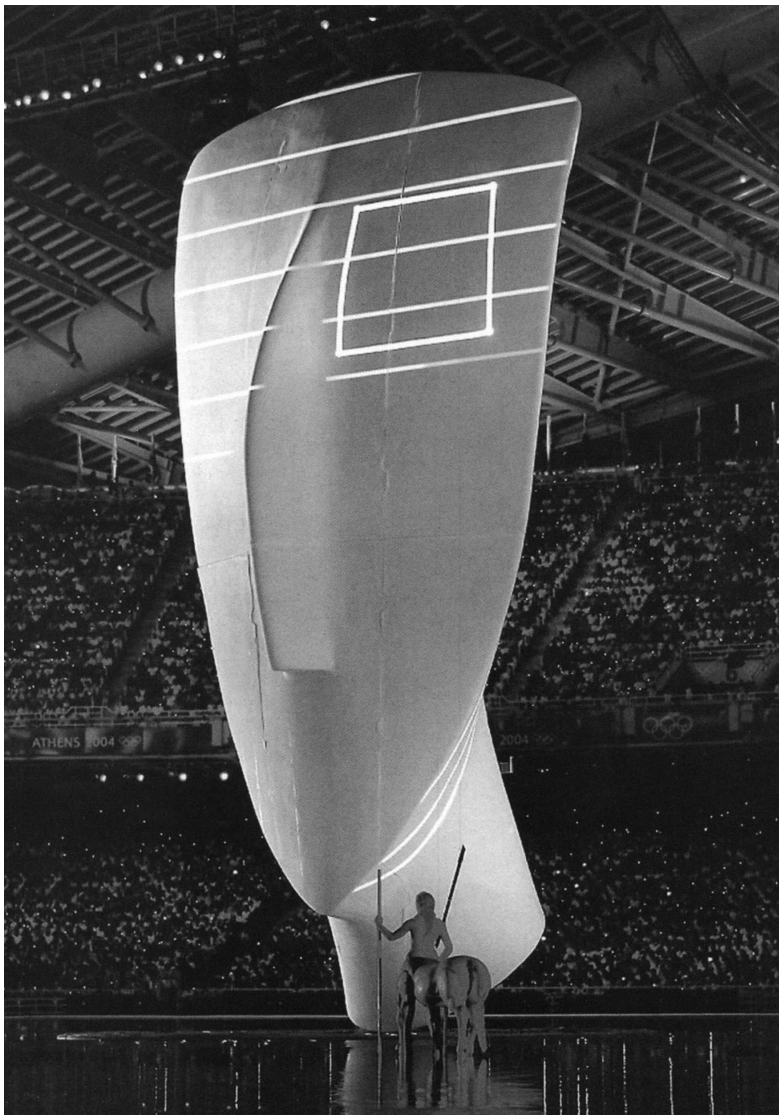
Le modalità con cui la moderna società greca recepisce e si rapporta alle proprie antichità classiche sono frutto di un complesso e lento processo storico, che già da qualche anno sta subendo un rigoroso riesame e una profonda rivisitazione da parte di studiosi, intellettuali e professionisti delle varie discipline coinvolte². Per quanto ci interessa più da vicino, da un lato, l'archeologia, che è stata chiamata ad assolvere un ruolo di primissimo piano nella ricerca di una nuova identità, basata principalmente sulla valorizzazione delle vestigia dell'antica Ellade, e dall'altro, di riflesso, la museologia e la museografia, in quanto direttamente implicate nella messa in opera di più attuali e coinvolgenti strategie comunicative ed espositive.

L'archeologo greco Dimitris Tziovas, per esempio, ha tentato di delineare *the modern Greek ways of approaching or reconfiguring the past and to cast some light on the much debated concept of Greekness*, individuando quattro differenti tipi di approcci: i primi due caratterizzati da *the monumentalization, the purification and the hellenization of the past while incorporating neglected periods of history*, il terzo *is concerned with aestheticizing the past* ed infine il quarto *with relativizing it using the experience of the present*³.

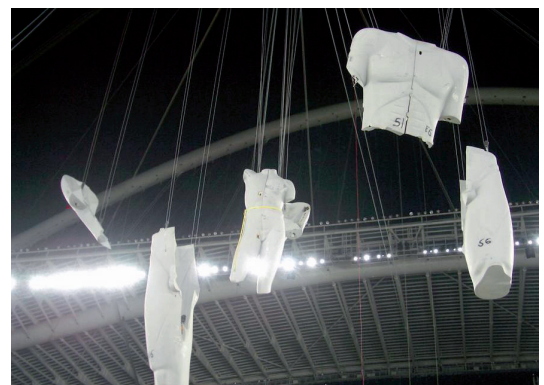
Sulla base di tale teorizzazione sarebbe interessante indagare sulle modalità con cui i moderni archeologi, museologi e museografi greci (e non) hanno provato a riconfigurare il loro prestigioso, ma certamente ingombrante passato⁴, e sarebbe anche intrigante tentare di verificare come si sono posti nei confronti della tanto decantata *Greekness*⁵, con preciso riferimento alla diverse strategie interpretative messe in atto in occasione di alcuni recenti allestimenti museali di archeologia classica. È fuori dubbio che, come sostiene Marlen Mouliou⁶, *archaeologist-museologist* presso il Ministero Ellenico della Cultura, negli ultimi vent'anni l'archeologia classica ha subito profondi cambiamenti: l'avvento di nuove posizioni teoriche e lo sviluppo di metodologie più avanzate hanno indotto gli archeologi a proporre interrogativi più attuali riguardanti i contenuti della disciplina, cosa che inevitabilmente ha avuto inevitabili riflessi positivi sulla rappresentazione ed interpretazione dei musei del settore⁷.

In quest'ottica e *in this process of opening up the classic world and classical heritage to multilayered theorizing, museums can be at the cutting edge of disciplinary discourses*⁸, attribuendo così, nell'ambito di una moderna rilettura della cultura classica, una posizione di primissimo piano all'istituzione museale.

In tale prospettiva i musei di archeologia classica in Grecia, grazie alla sensibilità dei loro curatori ed allestitori, dovrebbero assumere il ruolo non facile, ma senza dubbio affascinante, di moderni *narratori di miti*, capaci di saper raccontare quel complesso di valori sociali, religiosi, politici, culturali, ben sintetizzati nell'espressione *all-time-classic Greek ideal*⁹. Ossia quella cosiddetta *identità ellenica globale*, che l'archeologo classico Dimitris Plantzos, apprezzando lo schema narrativo ed espositivo della straordinaria ed affascinante cerimonia di apertura dei Giochi Olimpici di Atene nel 2004, ha definito come *a rehearsal of Greek history based on tangible archaeological evidence and its aesthetic appeal, and moreover a reaffirmation of this culture's connection – past, present, eternal - with the land [...] that gave birth to the peerless Hellenic spirit*¹⁰.



La cerimonia di apertura dei Giochi Olimpici di Atene 2004. A sinistra: evocazione di una testa di arte cicladica che emerge dal mare; in basso: evocazione di kouroi sospesi.



A puro titolo esemplificativo, ci piace fare riferimento ad alcuni studi proposti dalla *Leicester University* sulla prestigiosa rivista *Museological Review*, studi che, con diverse prospettive, si sono anche interrogati sulla percezione e sul grado di cognizione che la cultura greca moderna ha della propria memoria storica¹¹. Un saggio, indagando sulle modalità di esposizione dei musei archeologici di prima generazione in Grecia, ha proposto una lettura dei loro significati reconditi, in funzione dei vari generi di allestimenti presenti nei musei in questione, laddove i vari tipi di *displays* assumevano connotazioni ben precise: dai *displays* concepiti come forma e valore estetico, ai *displays* intesi come funzione, ai *displays* interpretati come affermazioni ideologiche, tutti museograficamente declinati secondo una casistica ben precisa di disegni, forme, profili e modelli architettonici quasi codificati¹². Un altro saggio, a partire dall'analisi di una dozzina di mostre temporanee¹³, organizzate dal Ministero Ellenico della Cultura dal 1979 al 1992, mette in stretta relazione l'*iter* delle scoperte archeologiche con l'evoluzione dei sentimenti di identità nazionale, connessione che, tra l'altro, ha avuto una forte ricaduta sulle finalità e sul modo di intendere l'archeologia classica e di allestire le esposizioni di settore. L'indagine conoscitiva sulle mostre, trattate come casi-studio, è stata condotta per cercare di comprenderne la loro elaborazione ideologica, nonché i valori rappresentati ed i messaggi, più o meno palesi, da esse trasmessi, esplorando anche l'ambiente culturale e politico che li ha originati¹⁴.



Lo slogan, scelto dal Ministero Ellenico del Turismo per una recente campagna pubblicitaria in vari stati europei, sottolinea l'importanza del mito nella cultura greca.

A partire da queste premesse, probabilmente non è azzardato affermare che in alcuni *exhibits*, recentemente allestiti in Grecia - luogo per antonomasia della genesi della mitologia classica¹⁵ - la memoria millenaria, che riconduce all'essenza del *μῦθος*¹⁶, non è mai caduta nel completo oblio, perlomeno a giudicare dal *trend*, abbastanza diffuso, che i professionisti del settore archeologico hanno adottato e continuano a adottare, in campo museale, nell'impostazione concettuale e museografica delle loro esposizioni, sia permanenti che temporanee.

Tra l'altro, a valutare in base a taluni recenti allestimenti di archeologia classica, più che andare *towards a recovery of the forgotten myths*¹⁷, dato che la pregnanza del mito è da sempre talmente radicata nel patrimonio culturale europeo, ed ellenico in modo particolare, forse i miti non sono mai stati del tutto dimenticati, perlomeno a livello inconscio. Tra l'altro, come ben ci illustra sir James Frazer, lo stesso Pausania, riferendosi al proprio atteggiamento mentale e religioso nei confronti dell'attendibilità dei miti greci, confessa di aver mutato profondamente la sua posizione nel corso degli anni, passando da un'originaria considerazione pressoché inesistente alla convinzione che contenessero *sotto un guscio di apparente stravaganza un nocciolo di profonda saggezza*¹⁸.

A tal proposito verrebbe da chiedersi, come mai l'uomo moderno iper-tecnologico ed iper-razionale, di matrice culturale e geografica mediterranea, possa subire, ancor oggi, il fascino di *traditional tales*¹⁹ così lontani nel tempo²⁰. Ma tant'è che i museologi contemporanei più sensibili in alcuni allestimenti si sono espressi in modo quasi corale, rievocando, con diverse strategie, e talvolta anche in modo nostalgico, l'eco di miti, comunicati attraverso più o meno moderni sistemi, quali *showcases*, pannelli didattici, *promotional banners*, sfondi cromatici, gigantografie, disegni ricostruttivi, fotografie, monitors, *touchscreens*, cassette estraibili, video, ologrammi, congegni luminosi, voci fuori campo, sottofondi musicali, con l'ausilio di citazioni letterarie a sfondo, ovviamente, anche mitologico.



Una delle sezioni della mostra temporanea *Worshiping women: Ritual and Reality in Classic Athens*, allestita al Museo Archeologico Nazionale.

Ci riferiamo, in particolare, ad alcune esposizioni recentemente allestite nella capitale ateniese, come la mostra temporanea allestita in due piccole sale del Museo Nazionale Archeologico dal titolo *Worshipping women: Ritual and Reality in Classic Athens* e due allestimenti permanenti presenti nell'ambito della ricca offerta espositiva del sofisticato e intrigante Museo dell'Arte Cicladica di Atene²¹: uno intitolato *Ancient Greek Art - A history in images* e l'altro *Scenes from daily life in antiquity*, rispettivamente allestiti al secondo e al quarto piano del *Main Building* del Museo, fondato nel 1986 da Nicholas e Dolly Goulandris ed attualmente diretto dall'archeologo Nicholas Chr. Stampolidis²².

Allestimenti che, pur essendo, ovviamente, i diretti *discendenti* di quelli concepiti e approntati, per esempio, nel corso del primo decennio del Novecento²³, concettualmente e museograficamente, sono distanti anni luce dai loro *antenati*.

Museo Archeologico di Salonicco.

A destra: alcune gigantografie raffigurano divinità femminili nella sezione tematica dedicata all'importanza del culto e della mitologia nella società greca.

In basso: promotional banners pubblicizzano la presenza di esposizioni temporanee affidandosi al fascino del mito.



Τῷ ναῷ δὲ τῆς Ἀθηνᾶς Πανδρόσου ναὸς συνεχῆς ἐστὶ
καὶ ἔστι Πάνδροσος ἐς τὴν παρακαταθήκην ἀναίτιος τῶν ἀδελφῶν μόνη
Παυσανίας 1. 27. 2

Ἀφροδίτῃν δὲ τὴν Πάνδημον,
ἐπεὶ τε Ἀθηναῖους Θησεύς ἐς μίαν ἤγαγεν
ἀπὸ τῶν δῆμων πόλιν, αὐτὴν τε σέβεσθαι
καὶ Πειθῷ κατέστησε·
Παυσανίας 1. 22. 3

La mostra temporanea *Worshipping women: Ritual and Reality in Classic Athens*. A sinistra: citazioni della *Periegesi* di Pausania, scritte sui grandi pannelli colorati, accompagnano idealmente il visitatore e lo inducono a riflettere sul messaggio museale; in basso e alla pagina successiva: i reperti archeologici, come statue, rilievi votivi, tavolette e vasi si stagliano contro sfondi cromatici e pannelli giganteschi dove sono raffigurate immagini di feste e riti religiosi tratte dalla pittura vascolare.





Quest'ultimi erano caratterizzati da una prerogativa fondamentale, che può essere letta come un specie di *leit-motiv*, che al di là di qualche lieve differenza, ha accomunato quasi tutti gli *exhibits* relativi ai ben sedici musei in questione²⁴, attraverso allestimenti museali essenzialmente concepiti come riflesso di un orientamento ideologico, che attribuiva alle antichità classiche lo *status* di bene simbolico nazionale e che, coerentemente, intendeva presentare i reperti classici *as fine-looking object and unquestionable national emblems*²⁵.

Ritornando adesso agli esempi di *exhibits* recenti, a cui si accennava prima, è di tutta evidenza che essi si collocano in netta controtendenza rispetto alla stragrande maggioranza dei musei archeologici, sparsi un po' ovunque nel continente europeo, laddove *it is also quite rare to find museum where the sense of the myths so frequently depicted on Greek vase is explained in detail*²⁶.

Come nel caso dell'allestimento della contenuta, ma interessante esposizione temporanea *Worshipping women: Ritual and Reality in Classic Athens*²⁷, in cui la tematica del culto per le divinità femminili è affrontata attraverso gli *exhibits* di reperti archeologici, per lo più statue, tavolette e rilievi votivi, stele, vasi di varia foggia e funzione (dal cratere al *kylix*, dal cantaro al *lékytos*), che in bacheche o su piedistalli si stagliano contro sfondi cromatici e si confrontano con pannelli giganteschi in cui sono raffigurate immagini di feste e riti religiosi, immagini che rappresentano soggetti mitologici tratti dalla pittura vascolare classica.

Inoltre le tematiche degli stessi *exhibits* si riconnettono alle scritte a caratteri cubitali presenti sugli sfondi cromatici, che altro non sono che citazioni di testi di autori antichi, come per esempio Euripide e Pausania; queste citazioni inducono il pubblico a riflettere sul messaggio museale e lo accompagnano idealmente nel corso della sua visita. Specificamente, nel caso del nostro Periegeta sono citati due passi della *Guida*, che riguardano il culto della dea Afrodite e il Tempio di Athena²⁸.

Significato del mito che è molto ben raffigurato anche nell'interessante e assai coinvolgente esposizione *Ancient Greek Art - A history in images*, inaugurata nel 2009 e curata dall'archeologo Nikolas Papadimitriou²⁹. In essa, proprio come recita il titolo, il *concept* intende spiegare le motivazioni per le quali la civiltà dell'antica Grecia non poteva fare a meno di ricorrere alle immagini, nelle sue varie forme espressive ed artistiche, a tal punto da essere identificata come *a city of image*³⁰. L'esposizione si interroga sul perché i Greci utilizzassero così tante immagini: ovviamente per dare *visual form* agli oggetti, ma non solo per questo³¹. A partire proprio dallo studio sull'uso e la funzione delle immagini, l'allestimento intende focalizzare l'attenzione del visitatore sulle interazioni tra arte e società, ma soprattutto sull'importante e significativo *valore simbolico* trasmesso dagli *artefacts* esposti, più che sul loro valore funzionale. Le immagini dipinte o scolpite sui circa 350 oggetti esposti³² sono trattate dal curatore come simboli, capaci di veicolare messaggi con forti contenuti di tipo

religioso, filosofico, sociale e politico, e ciò in modo da *trying to decipher those hidden meaning offers deeper insights*³³ sulla storia delle antiche società greche ed anche per capire meglio *the historical context of each artwork*³⁴.

Ogni *unit*, che tratta un argomento specifico, ha un proprio titolo, una parte introduttiva ed è accompagnato da essenziali descrizioni degli oggetti in esso contenuti. L'*exhibition* è organizzata in cinque periodi, che vanno dalla tarda età del bronzo sino all'età ellenistica e romana, ed è suddivisa in grandi tematiche, quali, per esempio, *Dal culto di Dioniso al teatro*, *La scrittura nell'antica Grecia*, *La scultura classica*, *Il modello femminile nell'arte*, *L'arte nelle colonie*, *Arte e politica*, *L'arte e la religione micenea*, *Il declino del vaso dipinto*, tutte museologicamente trasmesse secondo due livelli di comprensione.

Infine, nell'ultima sezione, che è dedicata alle tecnologie antiche connesse all'utilizzo del fuoco, attraverso una serie di applicazioni interattive, come piccoli cassetti, disegni retroilluminati, pannelli girevoli, *touchscreens*, si spiegano al visitatore le tecniche di lavorazione artigianale degli oggetti metallici, dei gioielli, dei recipienti in vetro ed infine dei vasi e delle statuette in ceramica. Dal punto di vista museografico, gli oggetti all'interno dei vari *showcases* sono presentati al visitatore in modo *friendly* e capace di rivelare gli espressivi dettagli artigianali e decorativi degli stessi reperti. L'illuminazione è stata studiata per creare una *theatrical atmosphere*, che rende più facile la concentrazione del visitatore e nel contempo la fruizione visiva degli *exhibits*.

Più o meno sulla stessa lunghezza d'onda è l'altra *exhibition* del Museo di Arte Cicladica, *Scenes from daily life in antiquity*, inaugurata l'anno prima, su progetto museologico degli archeologi Nicholas Chr. Stampolidis e Yorgos Tassoulas, mentre il progetto museografico è stato curato dallo celebre scenografo di origine ceca, Boris Micka, direttore della GPD (*General Producciones y Diseño*)³⁵. La mostra ha il preciso obiettivo di trasformare la conoscenza che l'uomo moderno ha della vita quotidiana nell'antichità, per lo più basata su fonti letterarie e reperti archeologici, in immagini vivide e quasi parlanti. Per far ciò i visitatori sono invitati, con diversi sistemi comunicativi e con dispositivi di vario genere, ad effettuare *a short journey in space and time*.

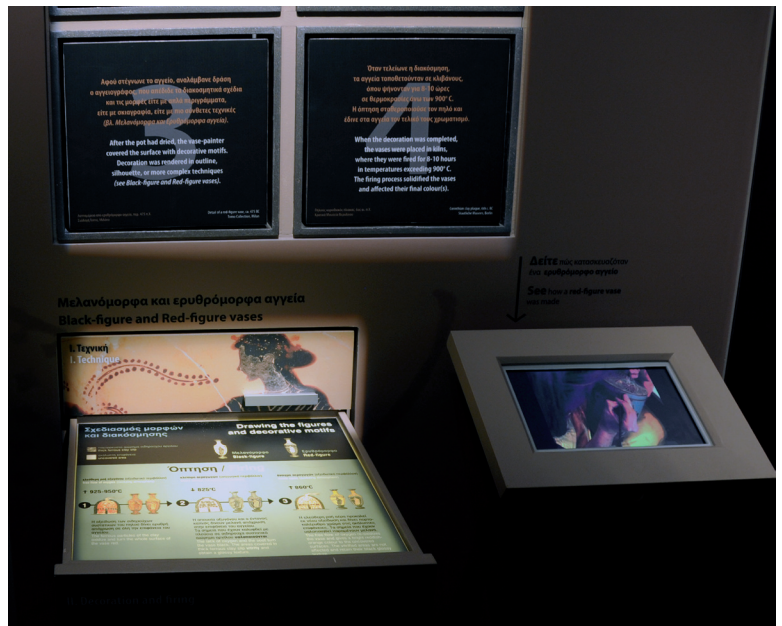
Questo *virtual tour* comincia, neanche a dirlo, proprio dal mondo dei miti, degli dèi e degli eroi, continua nel mondo degli esseri umani, considerando le attività svolte da uomini e donne nella sfera privata e religiosa, e si conclude con la loro opinione sulla morte e con le false credenze sull'aldilà.

Tutti i centoquarantadue reperti, la maggior parte dei quali databili tra l'età classica ed ellenistica, sono esposti in nove *units*, secondo altrettante aree che, in base al loro aspetto funzionale o iconografico, spaziano tematicamente dagli atleti al simposio, dal matrimonio alla cura della persona, dalle attività femminili all'*agorà* ateniese, dalla guerra alla cura dei morti.



La mostra permanente Ancient Greek - A history in images allestita al Museo dell'Arte Cicladica di Atene. In alto: la parte introduttiva; al centro e in basso: due delle units che formano l'esposizione.

La mostra permanente Ancient Greek - A history in images. In alto e a destra: l'ultima sezione della mostra che, con pannelli girevoli, piccoli cassetti, touchscreens e disegni retroilluminati, induce il visitatore a interagire con le tematiche del messaggio museale; in basso: un'altra sezione della mostra.





La mostra permanente Ancient Greek - A history in images.
L'uso delle immagini nella pittura vascolare.



La mostra permanente Ancient Greek - A history in images. In alto e al centro: la tematica Arte e politica illustrata attraverso la pittura vascolare. In alto a destra: il periodo geometrico; sulla sinistra: la tematica Arte e religione.

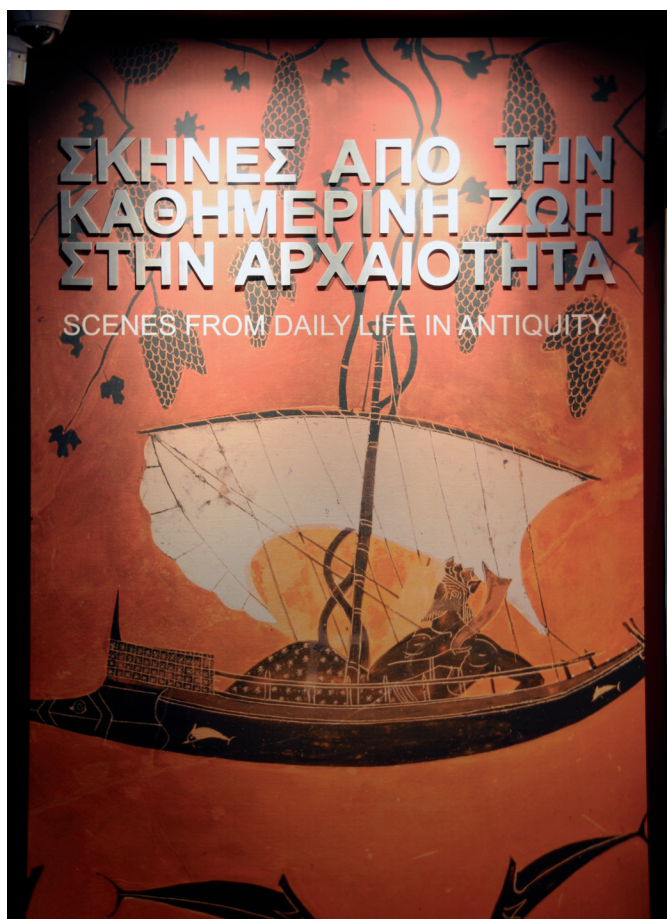


La mostra permanente Ancient Greek - A history in images. Altri allestimenti museografici.

Museograficamente l'*exhibition* è scandita da una serie di grandi *banners* verticali, su cui sono disegnate delle accurate rappresentazioni iconografiche, *banners* che hanno la funzione di ritmare lo spazio, nel senso longitudinale, verso il grande schermo, che fa da sfondo prospettico all'esposizione, e, nel senso trasversale, di cadenzare i vari *showcases*, dilatando così la percezione spaziale ed ottimizzando l'effetto estetico complessivo; inoltre hanno anche lo scopo di migliorare la comprensione degli *artefacts*, esplicitandone la funzione.

Ognuno dei nove espositori fa interagire gli *exhibits* esposti al suo interno, sia con le suggestive immagini fotografiche *life-size* riportate sui grandi fondali, sia con i disegni posti nella parte inferiore degli stessi espositori, che, a mo' di fregio continuo, forniscono ulteriori informazioni iconografiche, le quali, a loro volta, sono accompagnate da brevi testi esplicativi. Completano l'esposizione due brevi filmati, con attori che, recitando in costume d'epoca, accentuano il carattere fortemente didattico voluto dai curatori grazie all'uso della comunicazione filmica, media peraltro particolarmente caro a Micka. Nel primo di questi due *short movies*, che, come già accennato, è proiettato sul megaschermo che costituisce lo sfondo dell'*exhibition*, il visitatore assiste alle tappe più significative della vita di un paradigmatico uomo greco, chiamato *Leon*: dalla nascita sino alla partenza per la guerra, passando per varie fasi, quali fanciullezza, attività sportive, partecipazione ai pubblici affari, allenamento militare e matrimonio.

Queste fasi sono inoltre sottolineate da citazioni in greco e in inglese di autori classici (fra cui Pausania) e, sullo sfondo, da riproduzioni iconografiche, tratte dalla pittura vascolare, tematicamente affini agli argomenti trattati. Il secondo video, invece, focalizza l'attenzione sulla morte del protagonista e sulle onoranze funebri rese dai suoi familiari³⁶. Entrambi i video, realizzati ricorrendo a sistemi di riprese filmiche e di tecniche di registrazione del suono tecnologicamente molto avanzate, intelligentemente non ricorrono all'uso di dialoghi, ma esclusivamente all'utilizzo del sonoro, che, tra l'altro, costituisce il *leit motiv* della stessa esposizione. In definitiva ciò che più colpisce (visivamente) e intriga (concettualmente) in questo ben riuscito allestimento è senza dubbio la straordinaria capacità con cui il museografo ha saputo *tradurre* i complessi messaggi pensati dai curatori, ricorrendo a un linguaggio moderno, e nel contempo raffinato, in cui reperti autentici si integrano perfettamente con i vari sistemi di comunicazione utilizzati, laddove vasi, armi, gioielli, arnesi di lavoro, giocattoli, suppellettili e oggetti da toletta dialogano, senza esserne sopraffatti, con media fotografici e filmici di forte impatto visivo.



A sinistra: la presentazione dell'exhibition permanente Scenes from daily life in antiquity, allestita al Museo dell'Arte Cicladica di Atene.

In basso e alla pagina accanto: il virtual tour proposto dall'esposizione comincia dal mondo dei miti. Grandi banners verticali, grazie ad accurate rappresentazioni iconografiche, scandiscono lo spazio della mostra.







La mostra permanente Scenes from daily life in antiquity. La contestualizzazione dei reperti è realizzata attraverso delle suggestive immagini che, come fondali e nella parte inferiore degli espositori, comunicano al visitatore in maniera diretta il messaggio museale.



La mostra permanente Scenes from daily life in antiquity. I reperti, presenti negli showcases, dialogano in modo chiaro e comunicativo con le suggestive immagini life-size che costituiscono i fondali degli espositori.



La mostra permanente Scenes from daily life in antiquity. A sinistra e in basso: alcuni dettagli degli allestimenti museografici; in basso: il grande schermo che rappresenta il fondale prospettico dell'esposizione.



Note

1. J. BOARDMAN, *Archeologia della nostalgia. Come i greci reinventarono il loro passato*, Mondadori, Milano 2008, p. XVII.
2. Vari sono i campi disciplinari interessati da questa sorta di “revisione” culturale: dalla storia alla narrativa, dalla storia dell’architettura alla fotografia, dall’archeologia classica alle discipline museali. Persino la finzione cinematografica risulta coinvolta in questo processo, vedi V. LAMBROPOULOS, «The rehearsal of antiquity in post-modern Greek fiction», in D. DAMASKOS e D. PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008, pp. 163-171.
3. D. TZIOVAS, «Reconfiguring the past: Antiquity and Greekness», in D. DAMASKOS e D. PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, cit., pp. 287-298, in part. p. 296.
4. P. LÉVÊQUE *Ancient Greece. Utopia and Reality*, Thames & Hudson, London-New York 2002.
5. È alquanto problematico darne una definizione esauriente, tanto che, secondo Argyro Loukaki, *Greekness as a search for identity in architectural and artistic terms has remained elusive, ambiguous and fluid*. Per comprendere le varie sfaccettature di questo complesso termine rimandiamo a A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, Ashgate, Aldershot 2008, ed in part. pp. 113-117.
6. Attualmente riveste la qualifica di *Museum and Heritage Curator, Directorate of Museums, Exhibitions and Educational Programmes at Hellenic Ministry of Culture*.
7. M. MOULIOU, «Museum representation of the classic past in post-war Greece: a critical analysis», in D. DAMASKOS e D. PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, cit., pp. 83-101.
8. *Ibidem*.
9. D. PLANTZOS, «Archaeology and Hellenic identity, 1896-2004: the frustrated vision», in D. DAMASKOS e D. PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, cit., p. 11.
10. *Ibidem*.
11. Per le varie sfumature concettuali inerenti l’interpretazione che la cultura moderna occidentale e greca in particolare hanno della Grecia classica, rimandiamo integralmente a quanto sostiene A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, cit., pp. 15-46 ed alla ricca bibliografia ivi indicata.
12. A. GAZI, *Archaeological Museums and displays in Greece 1829-1909: a first approach*, “Museological Review” della Leicester University, n.1 (1994) pp. 50-69.
13. Tra le quali citiamo: “Greek Art of the Aegean islands” (Parigi, Museo del Louvre, 1979), “Dal Mito al logos” (Firenze, Palazzo Strozzi, 1986), “Greece and the sea” (Amsterdam, De Nieuwe Kerk, 1987), “Eros Grec, Amour des Dieux et des homes” (Parigi, 1990), “Ancient Macedonia” (Australia, 1998), “La civilisation grecque, Macédoine Royaume d’Alexandre le Grand” (Montreal, 1993), “Greek Art of the Aegean islands” (Metropolitan, New York, 1980).
14. M. MOULIOU, *The Classical Past, the modern Greeks and their national self; projecting Identity through museum exhibitions*, “Museological Review” della Leicester University, n.1 (1994), n. 1, pp. 70-88.
15. D. e L. DEL CORNO, *Nella terra del mito. Viaggiare in Grecia con dèi, eroi e poeti*, Mondadori, 2001 Milano, p. 6, per i quali *il mito, più fecondo e tenace di ogni altra memoria umana, continua a propagare le sue immagini dalla profondità del tempo, offrendo un modello di conoscenza e rappresentazione che non conosce eclissi*.
16. Una buona chiave di lettura per comprendere l’importanza dei miti nella civiltà ellenistica e per decodificare il ruolo intellettuale che a questi era comunemente affidato è fornita da J. P. VERNANT, *Mito e religione in Grecia antica*, (Paris 1990), Donzelli, Roma 2009, p. 7.
17. M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Classical archaeology and communication: towards a recovery of the forgotten myths*, in *Proceeding of 2nd International Workshop on Science, Technology and Cultural Heritage*, Arca, Catania 2006, pp.123-133.
18. FRAZER, J. G. *Sulle tracce di Pausania*, Adelphi, Milano 1994, p. 20.
19. Con questa locuzione sono intesi i miti, nell’accezione di racconti tradizionali,

in F. GRAF, *Il mito in Grecia*, Laterza, Bari 2007, p. 1, al quale si rimanda per tutti gli approfondimenti sulle origini, i complessi significati e le svariate interpretazioni del mito; vedi anche G. S. KIRK, *La natura dei miti greci*, Laterza, Roma-Bari, 1993.

20. Interrogativo che, a ben guardare, ne presuppone un altro: *why ancient Greece has been, and still is, multiply important for the Western world arises*, posto in A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, cit., p. 24.

21. Va precisato che, trattandosi di un museo privato, i reperti delle sue collezioni non provengono dagli scavi, ma sono state tutti acquisiti sul mercato. Il Museo appartiene alla *N. P. Goulandris Foundation*, istituita qualche mese prima della sua apertura, avvenuta nel gennaio del 1986; per notizie più dettagliate rimandiamo a N. PAPADIMITRIOU (ed.), *Museum of Cycladic Art*, Nicholas P. Goulandris Foundation Museum of Cycladic Art, Athens 2007.

22. Cogliamo l'occasione per ringraziare il prof. Nicholas Chr. Stampolidis, direttore del Museo, per l'accoglienza e la gentile disponibilità.

23. Si prende in considerazione questo decennio, perché si è trattato di un periodo particolarmente prolifico per lo sviluppo dei musei archeologici, vedi Cap. 1.2.

24. Tanti sono stati, come già accennato, i musei realizzati nel giro di soli nove anni, dal 1900 al 1909.

25. A. GAZI, *Artfully classified and appropriately placed: notes on the display of antiquities in early twentieth-century Greece*, in D. DAMASKOS e D. PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, cit., p. 67.

26. M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Classical archaeology and communication: towards a recovery of the forgotten myths*, cit., p. 126.

27. L'*exhibition*, che si è svolta dal 20 luglio al 30 novembre 2009, era incentrata su 172 oggetti archeologici, di cui 150 provenienti da vari musei del settore, quali, oltre al Nazionale, il Museo Archeologico del Pireo, il Museo Archeologico di Eleusi, il Museo Archeologico del Ceramico, il Museo Archeologico di Argos, il Museo dell'Acropoli, il Museo dell'Agorà, il Museo Epigrafico e il *Benaki Museum*, mentre, i restanti 22 reperti prestati da alcuni tra i più importanti musei europei e statunitensi.

28. Il primo passo in PAUSANIA, I, 22, 3: *dopo aver concentrato gli Ateniesi dai demi in una sola città, Teseo istituì il culto di Afrodite Pandemos e di Peitho*; il secondo in PAUSANIA, I, 27, 2: *contiguo al Tempio di Atena è quello di Pandroso, la quale è la sola delle tre sorelle senza colpa riguardo all'oggetto affidato in deposito*.

29. Ringraziando in modo particolare Nikolas Papadimitriou, dello staff del Museo, che con rara disponibilità e simpatia ce ne ha illustrato i contenuti, citiamo gli altri professionisti che, a vario titolo, hanno partecipato all'allestimento: Anestei Parisi e Andromachi Skourogianni che si sono occupati del *Museographic design*, Christine-Joanna Lambrou e Lila Lambrou del *Graphic design*, Ilias Kostantakopoulos del *Lighting design*, Akis Goumas dei *Drawings* ed infine Daphne Tolis dei *Video*.

30. È questo uno degli *slogans* riportati negli apparati didattici, tutti redatti in duplice lingua: greco ed inglese.

31. Per approfondire queste tematiche vedi S. GEORGOUDI e J. P. VERNANT, *Mythes grecs au figuré: de l'antiquité au baroque*, Gallimard, Paris 1996.

32. I reperti fanno parte delle collezioni *N. P. Goulandris, Ch. Politis e Athens Academy*, tutte e tre appartenenti al Museo, più alcune nuove acquisizioni, tranne cinque oggetti, provenienti dall'Antica Eleutherna nell'isola di Creta, in prestito dal Museo Archeologico di Rethymnon.

33. Così come recita la presentazione *on-line* nel sito ufficiale del *Museum of Cycladic Art*.

34. *Ibidem*.

35. Per approfondire la figura di questo famoso allestitore nel panorama della museografia iberica, vedi M. C., RUGGIERI TRICOLI, «Persone e oggetti nei musei archeologici: casi di studio recenti», in SPOSITO A. (cur.), *Agathón 2010/I*, Offset, Palermo 2010, pp. 29-36; inoltre B. MICKA, *Diseño y contenido: un difícil equilibrio*, "Museo", n. 5 (2000), pp. 105-106.

36. Nell'antica cultura greca le tematiche relative al concetto dell'esistenza di una vita ultraterrena sono assai complesse e contraddittorie, per esse si rimanda a R. GARLAND, «Afterlife» (ad vocem), in N. WILSON (ed.), *Encyclopedia of Ancient Greece*, Routledge, New York 2006, pp. 23-24 ed alla bibliografia ivi indicata.

1.5 Pausania a Patrasso: un Museo Archeologico *sui generis*

Nel panorama dei musei archeologici ellenici, che abbiamo definito *moderni narratori di miti*, un posto a parte è occupato dal nuovo Museo Archeologico di Patrasso, circostanza questa che ci ha indotto a trattarlo separatamente. Si tratta in effetti di un museo che non è esagerato definire *sui generis* per tre ordini di motivi. Il primo si riferisce al fatto che esso è uno dei pochi ad essere stato di recente (2005-2009) progettato e realizzato *ex-novo*, mentre la maggior parte degli altri hanno subito soltanto parziali interventi di ampliamento o ristrutturazione. Peraltro, va precisato che mentre la parte architettonica è già definita, l'allestimento museografico è ancora *in itinere*, dato che solo due delle tre sezioni tematiche permanenti sono state aperte al pubblico. Il secondo motivo attiene alla circostanza che, contrariamente a quanto avviene per molti altri musei archeologici greci, esso si configura come un “museo senza capolavori”, ma profondamente contraddistinto da una spiccata valenza concettuale fortemente voluta dai suoi allestitori.

Il terzo motivo, senz'altro il più pregnante dal nostro punto di vista, concerne l'ambito del racconto e delle tematiche museologiche, e di conseguenza, quindi, anche l'esposizione museografica: all'interno del suddetto ambito è stato assegnato un valore rilevante all'itinerario effettuato da Pausania durante la sua visita alla città di Patrasso. In altri termini, ciò significa che l'impostazione museologica e museografica del Museo Archeologico di Patrasso è fortemente caratterizzata dal “peso” attribuito alla lettura che il nostro Periegeta ha fatto delle emergenze archeologiche riscontrate nella colonia romana.

Preliminarmente, per decodificare appieno il suo messaggio museale, cerchiamo di inquadrare il Museo Archeologico nel suo contesto geografico ed urbanistico. Patrasso, terzo centro urbano per numero di abitanti dopo Atene e Salonicco e secondo porto commerciale e turistico dopo il Pireo, deve principalmente lo sviluppo storico-urbanistico alla sua felice ubicazione, sulla costa nord-occidentale del Peloponneso. Per tale strategica collocazione Patrasso è stata considerata, sin dall'età classica e successivamente anche in epoca romana, la “porta” verso l'occidente

europeo, tanto che lo stesso Pausania ritiene che una delle ragioni per cui l'imperatore Augusto avesse accordato dei privilegi particolari alla *Colonia Augusta Aroe Patrensis*¹, fondata nel 14 a. C., fosse proprio la posizione di cui godeva nell'ambito del bacino del Mediterraneo, che a quel tempo era *una successione, un insieme di mari [...] diviso in superfici autonome dagli orizzonti limitati*². Attualmente le sue moderne strutture portuali, a servizio di un'area metropolitana che conta più di 200.000 abitanti, svolgono un ruolo determinante nei collegamenti marittimi verso i più importanti porti mediterranei, e soprattutto verso quelli italiani: infatti, pur non essendo una meta turistica privilegiata, è tuttavia una tappa obbligata sia per le rotte dei natanti *da e per* le isole ioniche e dell'Egeo, sia per i turisti che visitano su ruote la Grecia continentale ed il Peloponneso.

Il Museo Archeologico, parzialmente aperto al pubblico nel luglio del 2009, secondo le previsioni originarie, si sarebbe dovuto inaugurare nel 2006, anno in cui la città è stata designata capitale culturale d'Europa. La sua ideazione è stata oggetto di un Concorso Internazionale, bandito dal Ministero Ellenico della Cultura, che è stato aggiudicato all'arch. greco Theofanis Bobotis³, il quale è stato anche incaricato di progettare l'allestimento museografico.

L'edificio museale non sorge nell'area degli scavi archeologici, ma è situato nella periferia settentrionale della città. Esso è stato progettato in modo da divenire un elemento catalizzatore, capace di imprimere una svolta di modernità internazionale nel *cityscape*, e per essere percepito come un vero e proprio *landmark* urbano, facilmente identificabile dal grande flusso di automobilisti e di turisti che percorrono la *National Road*, l'arteria di grande comunicazione che conduce alla capitale.



La città di Patrasso con le strutture portuali, foto aerea.

Per inciso, diciamo che il Museo è ubicato solo a qualche chilometro dal modernissimo ponte Rion-Antirion, progettato dall'arch. Berdj Mikaëlianet, il viadotto strallato più lungo del mondo (m 2.883), inaugurato in occasione dei Giochi Olimpici di Atene 2004, il quale, collegando le due sponde del Golfo di Corinto, costituisce una delle realizzazioni più significative ed emblematiche per lo sviluppo della Grecia e contribuisce a rendere la città di Patrasso un centro metropolitano.

Il Museo, realizzato su una superficie esterna complessiva di circa mq 28.000, destinata a parco culturale, con i suoi spazi espositivi interni che occupano mq 8.000, è per dimensioni il secondo museo greco dopo quello dell'Acropoli ateniese. Si tratta di una struttura architettonica abbastanza articolata, costituita da *asymmetrical prismatic and elliptic blocks*⁴, un complesso dal design moderno e innovativo, che, secondo le intenzioni dell'autore, *through its non-uniform layout attempts to reach harmony [...] harmony of the volumes, the surfaces, the movements and circulation through the spaces where the exhibits are displayed*⁵. La cifra stilistica adottata per l'edificio museale è stata scelta appositamente dal progettista, pur nella consapevolezza della rischiosità dell'operazione, per creare una sorta di giustapposizione concettuale, volutamente contraddittoria, tra la sofisticata modernità e l'innovazione tecnologica del contenitore, da un lato, e l'antichità dei reperti archeologici custoditi al suo interno, dall'altro. Reperti che abbracciano un arco temporale che va dall'età micenea a quella romana. Una scelta giudicata coraggiosa, che è stata determinante nella selezione del progetto vincitore, anche se non condivisa da alcuni, i quali erroneamente ritengono che un museo archeologico, anche se realizzato nel Terzo Millennio, debba essere concepito in modo "classico" e non debba invece essere, più correttamente, l'espressione della contemporaneità.

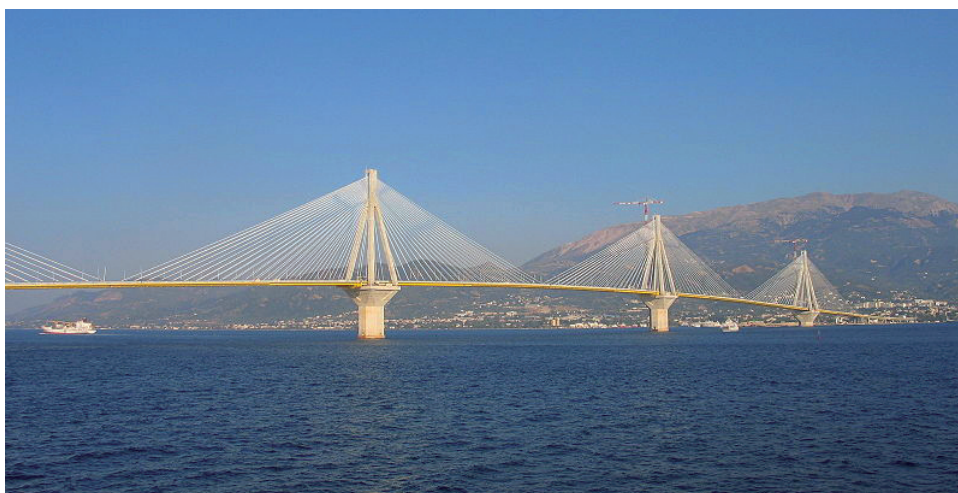
Tra gli obiettivi più significativi, perseguiti in fase di progettazione, segnaliamo: la previsione di un futuro ampliamento degli spazi museali che ha orientato sin dall'inizio le scelte progettuali, con l'adozione di un sistema volumetrico che consentisse di essere incrementato con altri volumi simili, senza tuttavia compromettere il *concept* originario; la creazione di percorsi museali interni a vari livelli che fossero facilmente comprensibili per i visitatori; gli spazi museali volutamente spogli, affinché il visitatore non sia distratto dall'architettura, ma focalizzi la sua attenzione sui reperti; la possibilità di osservare i reperti da varie angolazioni in funzione delle diverse dimensioni degli stessi reperti, da quelli minuti a quelli più imponenti; l'uso di nuove tecnologie per contenere i costi di realizzazione.

Per quanto riguarda l'impostazione del progetto museografico, partendo dalla considerazione che il turismo patrese è caratterizzato da soggiorni molto brevi, dato che la città non costituisce una destinazione finale, ma

piuttosto un punto di partenza per altre mete (soprattutto verso la capitale e le isole), il progettista ha voluto tener conto di questa particolare situazione e, pertanto, ha previsto un percorso interno sopraelevato, il quale, oltre a consentire una visione panoramica dei grandi *exhibits* da differenti punti di vista, permette ai visitatori, in transito per Patrasso, di farsi un'idea sommaria degli allestimenti, riducendo i tempi di visita museale a circa una trentina di minuti. In altri termini, con questa *aerial panoramic route* si è tenuto conto delle esigenze di un'utenza non specialistica, ma frettolosa, espressione di quel turismo archeologico in continua crescita e sempre più orientato verso una pluralità di esperienze, in cui gioca un ruolo determinante la fruizione consumistica dei beni culturali, ossia la cosiddetta *cultura dei consumi*⁶. Detto per inciso, mentre in questa fase transitoria l'ingresso è totalmente gratuito, successivamente, quando tutte le sezioni del Museo saranno aperte al pubblico, si prevede una tariffazione differenziata a seconda del tipo di fruizione, con un costo del biglietto ridotto nel caso di visita limitata al solo *alternative path*.

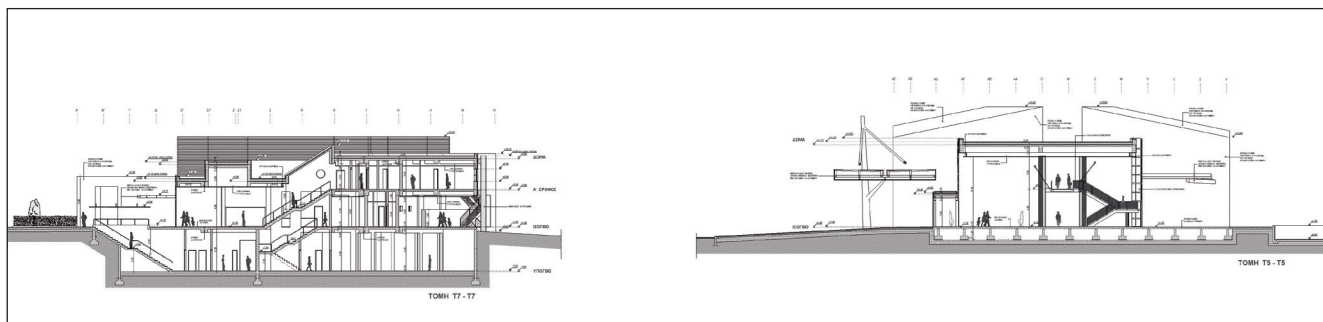
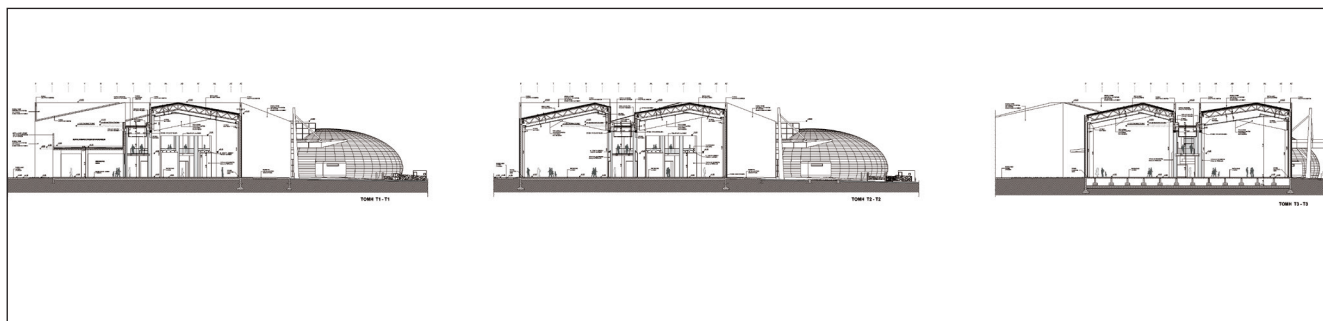
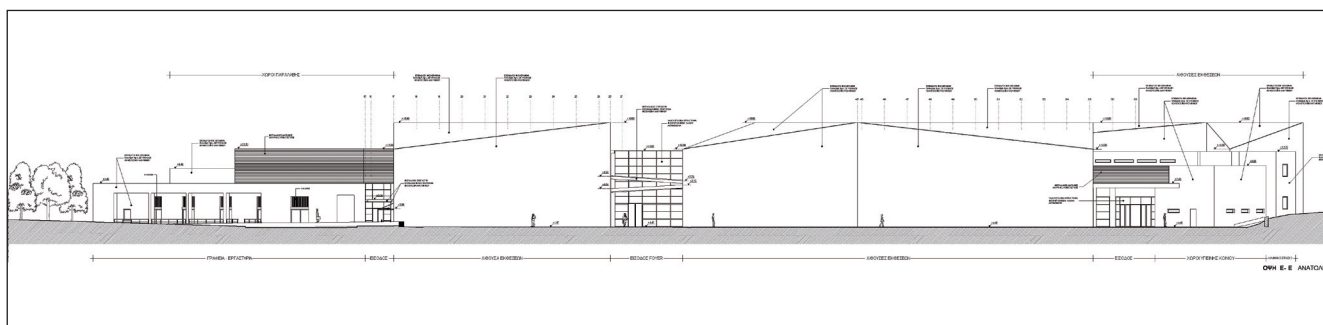
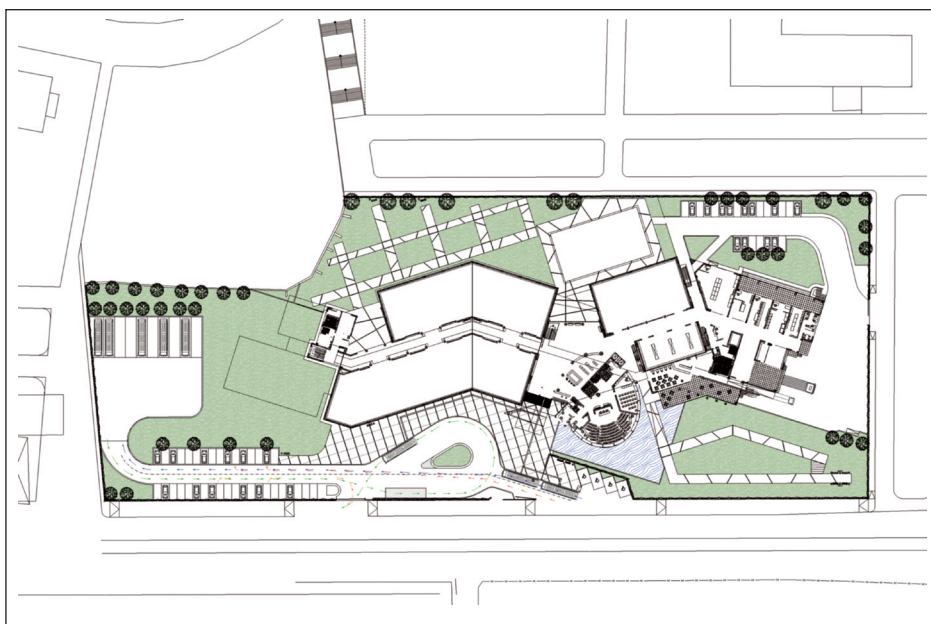
Il criterio generale con cui sono stati allestiti tutti i reperti è basato sulla creazione di un *sistema di focus* che, con il posizionamento studiato dei vari *exhibits*, è capace di indirizzare a livello inconscio l'attenzione del pubblico; si tratta in effetti di un percorso apparentemente *libero*, non segnato esplicitamente in alcun modo, rispetto al quale si lascia al visitatore l'impressione di muoversi liberamente, senza schemi prefissati, ma in cui in realtà sono gli stessi allestimenti, con le loro reciproche relazioni spaziali e concettuali, a guidare il tragitto fisico e mentale dei fruitori.

Planimetricamente il complesso museale è organizzato lungo un asse di percorrenza, largo circa sei metri, che costituisce *the backbone of the building* e che fa da filtro tra le quattro sezioni tematiche, di cui tre permanenti e una temporanea. Nella prima (mq 1200) sono esposti i reperti relativi alla “vita privata”, nella seconda (mq 700) i reperti relativi alla “vita pubblica” dei cittadini di Patrasso, nella terza vi è la ricostruzione di una necropoli.



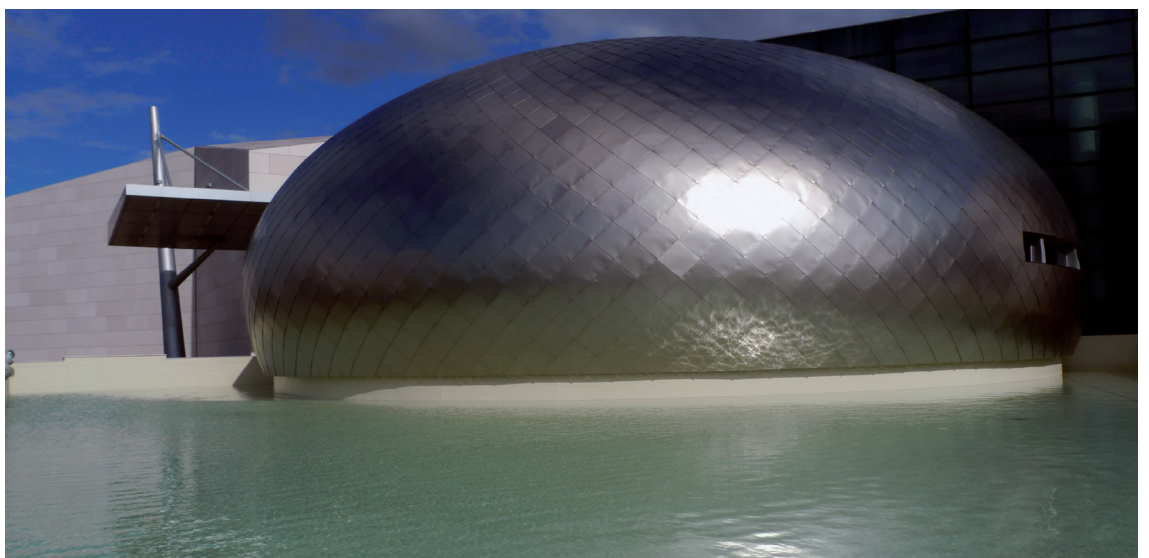
Il moderno ponte Rion-Antirion che collega le due sponde del Golfo di Corinto.

Progetto del Museo Archeologico di
 Patrasco dell'arch. Th. Bobotis.
 A destra: planimetria generale; in
 basso: sezioni architettoniche delle
 sale espositive e del virtual museum.





Museo Archeologico di Patrasso: vedute d'insieme sulla National Road e vedute del virtual museum.





Museo Archeologico di Patrasso. In alto: il prospetto principale; al centro: la zona dell'ingresso; in basso: dettaglio architettonico della facciata.

Le sale hanno forma prismatica e ciò per una duplice ragione funzionale e simbolica: all'interno tali sagome permettono di assorbire i rumori di fondo, prodotti dalla presenza dei visitatori, mentre dall'esterno esse sembrano degli enormi sassi. Dalla *hall* d'ingresso del Museo, in cui sono allestite cinque statue di cittadini di Patrasso, che danno il benvenuto ai visitatori del Museo, si diparte il percorso museale che si snoda attraverso le varie sale. Nella prima sala sono esposti reperti relativi alla *everyday life*, datati dal periodo miceneo sino a quello greco-romano, consistenti in strumenti di lavoro, arredi per la casa, gioielli, oggetti utilizzati dalle donne per la cura del corpo e per la cosmesi.

Tuttavia, il vero *clou* dell'esposizione di questa sezione tematica è rappresentato dai mosaici e dalle case romane. Ben quattordici grandi pannelli musivi di epoca romana, alcuni dei quali estesi circa mq 70, sono esposti verticalmente in modo tale da essere apprezzati, sia da vicino che nella loro globalità, grazie al percorso aereo posto a m 4.40; essi, con uno sviluppo complessivo di circa mq 700, costituiscono una delle più ricche collezioni musive della Grecia.

Le ricostruzioni, in scala 1:1, alte circa cm 60, di una *domus* agricola e di una *domus* urbana a partire dai reperti autentici, sono illustrate al pubblico attraverso dei filmati didattici proiettati su schermi giganti, e sono anch'esse perfettamente leggibili dall'alto grazie al percorso aereo. Nella seconda sala, non ancora aperta al pubblico, i monumenti e i reperti relativi all'uso pubblico della città sono narrati ricorrendo all'interpretazione fornita da Pausania: in una grande *maquette*, che rappresenta la *forma urbis* con le emergenze architettoniche più significative, è tracciato l'itinerario di visita effettuato dal nostro Periegeta.

A tal proposito occorre aprire una parentesi per ripercorrere, sulla scorta del testo letterario, le tappe più significative toccate e narrate da Pausania. La descrizione di *Patre*, originario toponimo derivante dal nome dell'eroe eponimo Patreo, comincia con un lungo e dettagliato *excursus* mitico-storico sulle origini della città, per poi rivolgere l'attenzione all'impianto architettonico-urbanistico della colonia augustea⁷. Per gli esegeti Mauro Moggi e Massimo Osanna *la visita della città non è organizzata secondo un percorso di tipo consueto, sviluppato in altre rilevanti aree urbane come Corinto, ma secondo un itinerario ancora una volta lineare, che porta dalla città alta alla città bassa, dall'acropoli all'area portuale, attraverso nuclei monumentali selezionati secondo il rilievo delle tradizioni apprese intorno ad essi, e le statue rare e preziose incontrate*⁸.

Dopo aver descritto i principali santuari presenti all'interno dell'acropoli con i relativi culti⁹, quali per esempio lo *ιερόν* dedicato alla dea *Artemide Laphria* e il Tempio consacrato ad *Athena Panachais*, entrambe rappresentate

con statue crisoelefantine, Pausania si sofferma sui più importanti luoghi sacri dell'*agorà*, tra cui spiccano il *ναός* dedicato a Zeus Olimpio, il santuario di Apollo e la tomba del fondatore Patreo. Tuttavia, l'emergenza architettonica che più lo impressiona è l'*Odéion*¹⁰, che egli considera *il più bello fra quelli della Grecia, fatta eccezione, ovviamente, per quello di Atene*¹¹ e che, peraltro, non solo è l'unica emergenza architettonica ancor oggi presente e ben conservata dell'*agorá*, ma costituisce anche uno dei pochi punti certi di riferimento relativi alla topografia della *polis* patrese¹².

Il suo percorso continua con la descrizione di tanti altri recinti sacri, tra i quali citiamo quello di *Artemide Limnatis* e quello di *Dionisio Calidonio*; il circuito prosegue con la narrazione del Teatro, del Tempio di Posidone, ubicato vicino al porto, e del non lontano Santuario di Afrodite. Altro *caposaldo topografico*¹³ dell'antica *Patre* è costituito dalla sorgente ubicata in prossimità del Santuario di Demetra, contiguo al bosco sacro, il quale trovandosi vicino al mare, è tra le mete preferite dai patresi per le passeggiate estive.

Questa fonte, secondo il nostro Periegeta, è sede di un *oracolo infallibile*¹⁴ soprattutto per gli ammalati, le cui profezie si manifestavano in modo molto scenografico, o forse potremmo dire quasi museografico *ante-litteram*; peccato, però, che a questo intrigante marchingegno non si faccia alcun riferimento nell'allestimento museale! Si trattava, in effetti, di un artificio ingegnoso, consistente nel calare verso la fonte uno specchio con una cordicella per vedere se lo specchio, una volta recuperato ed aver compiuto gli usuali riti di prammatica, avrebbe riflesso un'immagine in cui il devoto-ammalato sarebbe apparso con le sembianze da vivo o da morto. L'uso dello specchio, in questo caso, come in altri analoghi¹⁵, *ne reflète pas un original, par nature invisible, en l'occurrence les divinités, mais une image de cet original, rendue visible aux regards infirmes des humains par l'art du sculpteur*¹⁶.

Ritornando all'allestimento museale, sempre nella seconda sala, gli allestimenti predisposti ruotano attorno ad alcune grandi tematiche quali per esempio, l'organizzazione e la gestione della città, il commercio, la guerra, la religione, il teatro, la musica, la cura dell'anima, nonché agli impianti urbanistici connessi a queste attività. Per quanto riguarda la sezione della necropoli, essa è dedicata ai vari sistemi di sepoltura e alla loro evoluzione, dall'età preistorica sino all'epoca romana, sepolture rinvenute sia a Patrasso che in tutta la regione dell'Acaia; essa presenta non solo i reperti tombali con gli scheletri e i loro corredi funebri, ma anche ricostruzioni di alcuni tipi di tombe a grandezza naturale. Si tratta di uno spazio molto concettuale, concepito con un forte simbolismo per cercare di comunicare al pubblico cosa rappresentasse, per l'antica Grecia, il tema della morte con il percorso verso l'Ade attraverso l'Acheronte.



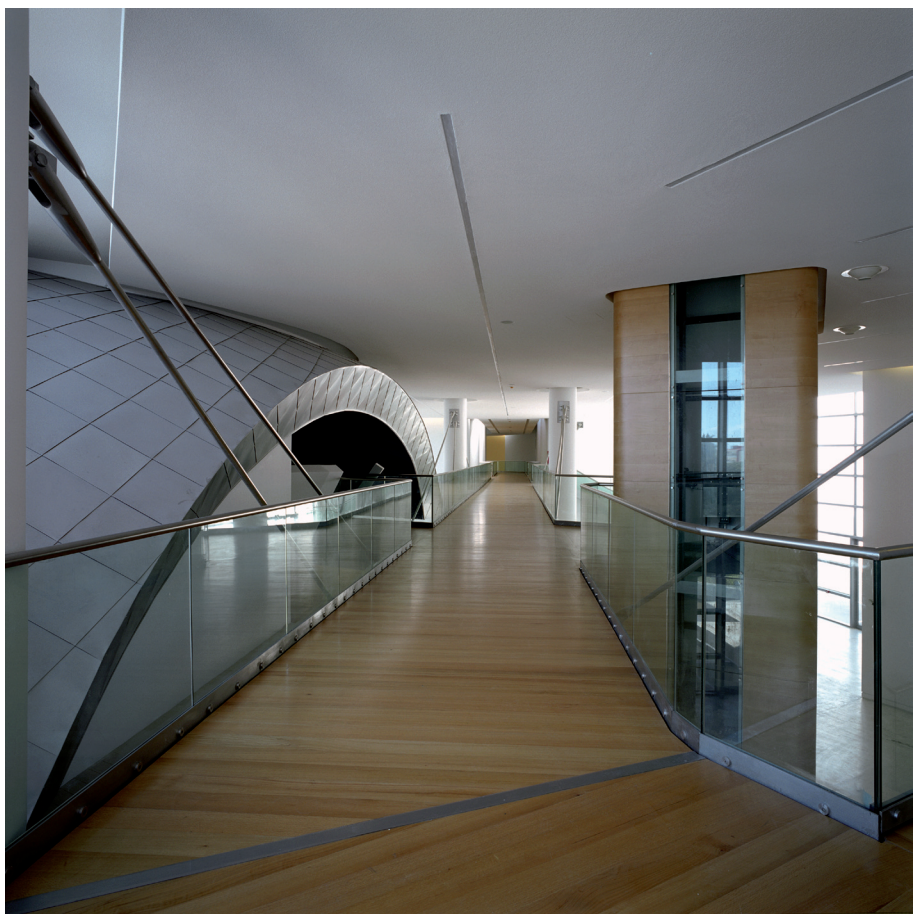
In alto: l'aerial panoramic route che attraversa le sale espositive; in basso: la musealizzazione di una domus agricola e di una domus urbana.

Per dare al visitatore la percezione di stare per accedere in un ambito molto differente rispetto agli altri spazi museali, per indurlo a lasciar “fuori” la realtà e nel contempo farlo riflettere su cosa significhi veramente confrontarsi con una necropoli, l’arch. Bobotis ha pensato di ricorrere a un espediente molto simbolico, quale l’uso di un’illuminazione molto intensa. Questa è realizzata con un fascio di luce, che proietta migliaia di lux, in modo da far perdere ai visitatori che vi entrano la visibilità dei contorni di coloro che li precedono, e dando così l’idea di uno spazio quasi metafisico. Un grosso cumulo di terra (circa m 12 x m 7 e alto m 5) serve a proporre la ricostruzione in scala 1:1 di una tomba a volta (*thólos*) al cui interno non possono entrare più di quattro persone contemporaneamente e dove si ha quasi l’impressione di stare sottoterra. Su un grande schermo sono proiettate delle immagini che narrano tutto ciò che concerne *περὶ θανάτου*. Altri allestimenti riguardano i vari sistemi di sepoltura, l’esposizione di sarcofagi e la topografia patrese con i cimiteri delle varie epoche. Anche in questa sezione, come in quelle precedenti, il percorso museale è affidato al già citato *sistema dei focus*.

Completano il complesso museale, i laboratori, gli spazi per le mostre temporanee (mq 200), il *virtual museum* destinato ai più giovani, il *gift shop*, i luoghi di ristoro, gli spazi amministrativi e, infine, l’ampio parco tematico esterno. Lo specchio acqueo di circa mq 500, su cui poggia un volume ellittico, rivestito con lastre di titanio, intende simbolizzare il fatto che la civiltà greca sia nata dall’acqua. Il volume ellittico ospita un piccolo anfiteatro didattico di 150 posti nel quale a ciclo continuo, ogni mezz’ora circa, viene proiettato un filmato che racconta ai visitatori, ancor prima di confrontarsi con i reperti, i contenuti storici e culturali del Museo.

In merito al già accennato aspetto innovativo dell’edificio museale, esso ovviamente si manifesta anche nelle scelte tecnologiche e nei materiali adottati: tutto l’involucro esterno (facciate e tetti) è costituito da lastre in pietra di Trani (cm 100 x cm 200 x mm 6 di spessore), fissate a una struttura *honeycomb* spessa mm 12; questo sistema oltre ad aver permesso un alleggerimento complessivo dell’edificio di circa 600 tonnellate, consente una facile sostituzione dei singoli elementi, assicura un ottimo comportamento antisismico e inoltre contribuisce, con il sistema delle facciate ventilate, alla natura bio-climatica dei vari blocchi prismatici che compongono l’edificio.

Da questi brevi cenni emergono abbastanza chiaramente quelli che sono stati due dei principali obiettivi fissati sin dalla fase progettuale: il primo, relativo alla componente architettonica, ossia *the dialectic fluidity of inside-outside* dell’edificio; il secondo, probabilmente più pregnante, riguarda l’aspetto più propriamente museografico, per il quale e secondo le intenzioni dell’architetto Bobotis, il complesso museale non è esclusivamente concepito come un mero spazio espositivo, quanto piuttosto come *a fountain of production, knowledge and education*.



In alto: un altro scorcio dell'alternative path; in basso: la hall di ingresso.



Le rovine dell'Odéion romano tanto decantato da Pausania.



Note

1. Secondo Pausania questo trattamento di favore era principalmente dovuto al fatto che *Patre* si trovava in *una felice posizione per la traversata via mare*, in PAUSANIA, VII, 18, 7; per Strabone, la colonia, *eccezionalmente popolosa, dispone di un buon ancoraggio*, STRABONE, *Geografia. Il Peloponneso*, VIII, A. M. BIRASCHI (ed.), BUR, Milano 2000. Più in generale, a proposito del ruolo giocato da Augusto nello sviluppo urbanistico di Patrasso e del trattamento privilegiato riservato dallo stesso imperatore alla Colonia, come il fatto di aver concesso ai suoi abitanti la libertà, si rimanda a Y. LAFOND, «Pausanias et l'histoire du Péloponnèse depuis la conquête romaine», in O. REVERDIN e B. GRANGE (éds.), *Pausanias historien*, Entretiens sur l'Antiquité classique, tome XLI, Fondation Hardt, Genève 1996, pp. 185 e segg.
2. F. BRAUDEL, *La Méditerranée*, Flammarion, Paris 1985, trad. it. *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano 2005, p. 38.
3. Ringraziamo sentitamente l'arch. Theofanis Bobotis, il quale con rara simpatia e preziosa disponibilità ha gentilmente concesso le foto e i materiali di progetto. Lo studio Bobotis ha al suo attivo importanti progetti in ambito museale, tra i quali citiamo: il Museo Archeologico di Chania a Creta (2002) ed il Museo Archeologico di Vergina (2009), consultabili *on-line*, www.bobotis.gr. Per inquadrare storicamente quest'ultimo celebre sito archeologico rimandiamo a S. DROUGOU, «Vergina. On the tracks of the Macedonian kings», in VALAVANIS, P. (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon, Athens 2007, pp. 256-271; e inoltre WHITLEY, J., *The Archaeology of Ancient Greece*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 406-415.
4. T. BOBOTIS, *New Patras' Museum*, sito *on-line*.
5. *Ibidem*.
6. M. MELOTTI, *Turismo archeologico. Dalle piramidi alle veneri di plastica*, Mondadori, Milano 2008, pp. 43 e segg.
7. PAUSANIA, VII, 18, 2-13; VII, 19, 1-10; VII, 20, 1-9; VII, 21, 1-14.
8. M. MOGGI e M. OSANNA (cur.), «Nota introduttiva al Libro VII», in PAUSANIA, *Guida della Grecia, Libro VII, L'Acaia*, Valla-Mondadori, Milano 2000, p. XXII.
9. M. OSANNA, *Santuari e culti dell'Acaia antica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996 ed inoltre IDEM, *Pausania a Patrasso: culti e organizzazione dello spazio in una città greca*, "Ostraka", n. 2 (1993), pp. 99-103.
10. FAKIDI, M. e MINAIDI, D. (eds.), *Traces of Antiquity in the Greek Landscape*, Patakis, Athens 2003, pp. 244-245.
11. PAUSANIA, VII, 20, 6.
12. M. MOGGI e M. OSANNA (cur.), «Nota introduttiva al Libro VII», in PAUSANIA, *Guida della Grecia, Libro VII, L'Acaia*, cit., p. XXIV.
13. In quanto identificabile con la fonte, collegata a un pozzo sotterraneo, ubicata vicino alla chiesa di Haghios Andrea, *Ibidem*, p. XXVIII.
14. PAUSANIA, VII, 21, 12.
15. PAUSANIA, VIII, 37,7. Come nella regione dell'Arcadia, e in particolare nel Tempio della dea Despoina, reso celebre dal gruppo statuario che rappresenta le divinità autoctone, dove vi è uno specchio incastrato nel muro; chi, uscendo dal santuario, avesse guardato questo specchio non avrebbe visto la sua immagine riflessa, bensì le *ἀγάλματα* delle divinità in trono. Una sorta di *miroir sélectif*, capace di invertire le proprietà degli specchi normali, sostituendo, per un sapiente gioco di rimandi, l'immagine dello spettatore con quella delle statue marmoree, in F. FRONTISI-DUCROUX e J. P. VERNANT, *Dans l'œil du miroir*, Odile Jacob, Paris 1997, p. 196.
16. *Ibidem*.

*I think you have faith in these traces of antiquity in the Greek landscape,
faith that they have their own soul¹.*

PARTE II – TRATTAZIONE DEI CASI - STUDIO

2.1 Individuazione dei casi-studio

Individuare le *Traces of Antiquity in the Greek Landscape*² è un'operazione che negli ultimi anni è stata portata avanti su più fronti da vari esponenti della *Greek intelligentsia* per riscoprire le componenti dell'ellenicità, che sono ancora presenti in diversi ambiti della moderna cultura greca.

È di tutta evidenza che il recupero delle *tracce* di un passato ormai remoto, per essere culturalmente corretto, oltre che da capillari indagini e studi scientifici sul campo, debba essere necessariamente supportato da riscontri oggettivi con le fonti storiche e letterarie antiche, le quali, documentando con i loro testi la presenza di opere d'arte e architettoniche sepolte, fortemente degradate o addirittura scomparse, possono aiutare a rintracciare sul territorio resti di testimonianze archeologiche, altrimenti difficilmente leggibili e reperibili, oppure a fornire un'interpretazione del patrimonio archeologico già noto.

In questa sorta di *lettura incrociata* tra *testo* archeologico e *testo* scritto, ha giocato un ruolo considerevole la *Periegesi* di Pausania, probabilmente per il fatto che l'intera struttura dell'opera è stata ideata dall'Autore *as an itinerary which subtly invites readers to imagine themselves journeying along those routes*³ e, quindi, nonostante non sia *a travelogue*, ben si presta ad essere adoperata come riferimento costante, e talvolta quasi ineludibile, per l'impostazione concettuale degli allestimenti e delle ricostruzioni, più o meno virtuali, concepiti, nel corso degli ultimi decenni, da museologi e museografi in alcuni siti archeologici ellenici.



*Le rovine del Tempio di Apollo
a Corinto (G. A. Blouet).*

Riflettendo sui resoconti dei siti, raccontati dal nostro Periegeta, non possiamo fare a meno di accennare, anche se solo *en passant*, al fatto che, come avviene per la maggior parte delle descrizioni di altri autori antichi, per quanto concerne in modo specifico gli aspetti paesaggistici, questi ultimi generalmente non siano in grado di raffigurare in modo comprensibile al moderno lettore il concetto delle relazioni spaziali tra i vari luoghi, ma talvolta soltanto di rendere *a vague sense of the layout of the landscape*⁴. Probabilmente tutto ciò è dovuto alla mancanza della cosiddetta *the authors' cognitive mapping*, ossia quella che, secondo William Hutton, riflette l'intersezione fra il concetto di *physical landscape* e quello di *cognitive landscape*; concetti che si configurano come preconditione personale, di natura essenzialmente culturale, insita nella mente di ciascun osservatore⁵. In tal senso, anche Pausania descrive le caratteristiche del paesaggio solo quando esse diventano *degne di menzione*, in riferimento, per esempio, a necessarie indicazioni di tipo posizionale o stradale, ma soprattutto quando gli elementi distintivi, inerenti l'aspetto paesaggistico, siano in qualche modo connessi a leggende mitologiche o a storie locali, dato che *the physical, visible landscape is just a framework for a much more complex topography of myth, history and sacred places*⁶.

Ai fini di una chiara comprensione della struttura e della conformazione dei siti è di fondamentale importanza focalizzare il sistema topografico-concettuale, con cui Pausania li espone.



Sito archeologico di Delphi, foto aerea.

Generalmente il *tour* ha inizio dall'agorà, dove vi è la massima concentrazione di *ἱερά*⁷, procede di solito per percorsi quasi sempre radiali, che dal centro cittadino si irradiano verso l'esterno della *polis* sino ad arrivare alla cinta muraria, descrivendo accuratamente le *cose degne di nota*, che egli incontra lungo tale cammino *centrifugo*. È evidente che non si tratta di uno schema rigido, ma che si adatta, di volta in volta, alle circostanze locali, in funzione anche delle dimensioni e dell'importanza delle *poleis*. Per ognuna di esse, infatti, la *Periegesi* propone *its own unique selection of historical highlights*⁸: ciò anche se, per Massimo Osanna, gli interessi di Pausania non sono affatto finalizzati alla riproduzione di una qualsiasi *forma urbis*, dal momento che, a suo avviso, i percorsi sono stati strutturati appositamente dall'Autore *per lettori che dovevano leggere «a tavolino» l'opera*, e, in tal senso, essi andrebbero *intesi quasi come itinerari letterari*⁹.

Tra l'altro, le sue descrizioni non si limitano, come già accennato, a esporre esclusivamente le caratteristiche storico-architettoniche dei monumenti, quanto piuttosto, con le sue numerosissime digressioni di vario genere, egli dipinge *the identity of every polis was so closely connected with its memorial landscape*¹⁰ ed in tal modo *he integrates landscape and history to create his distinctive vision of Greece*¹¹.



Sito archeologico di Olympia,
foto aerea.

In effetti, a partire dall'Ottocento tanti sono stati gli studiosi che hanno condiviso, secondo vari settori e angolazioni disciplinari (antiquaria, storiografica, archeologica, museologica, religiosa, mitologica), l'idea di una sorta di *assoggettamento* culturale nei confronti di Pausania, che si è registrato e che si continua a registrare, nel pensiero di non pochi studiosi dell'età classica. A tal proposito, concordiamo pienamente con quanto afferma James Frazer, *senza di lui, la maggior parte delle rovine della Grecia sarebbero rimaste un labirinto senza via d'uscita, un indovinello senza risposta. Il suo libro indica la strada del labirinto, la soluzione all'indovinello. Sarà letto e studiato finché la Grecia antica continuerà ad attirare l'attenzione e a risvegliare gli interessi dell'umanità*¹².

Frazer è stato lungimirante se, a distanza di oltre un secolo, anche l'eminente archeologo greco Panos Valavanis si associa al suo giudizio, affermando che *without Pausanias' book, archaeological investigation and our knowledge of southern mainland Greece would not be as advanced as it is*¹³.

A lui fa eco uno studioso di antropologia del mondo antico come Marxiano Melotti, il quale acutamente argomenta che *gran parte del nostro modo di vedere la Grecia antica e di visitare la Grecia contemporanea è costruito proprio sull'opera di Pausania, che nel corso dei secoli ha plasmato tanto l'immaginario scientifico quanto quello turistico*¹⁴.

Probabilmente è proprio questa capacità di plasmare l'immaginario scientifico e turistico, la chiave di volta, che spiega le motivazioni del successo dell'opera presso i nostri contemporanei; la *Periegesi*, infatti, pur non essendo stata *una guida turistica per gli antichi romani* - nel senso che noi siamo abituati a dare a questo termine - lo è sicuramente diventata *nella fase di definizione del turismo moderno e continua a esserlo oggi nelle forme più elitarie o intellettuali del turismo culturale*¹⁵.

Gli studiosi del settore ritengono, infatti, che, per una serie di ragioni connesse alle modalità di fruizione dei testi antichi, quali la poca praticità, causata dal loro notevole ingombro, la preziosità e la loro conseguente scarsissima diffusione, gli antichi viaggiatori utilizzassero le guide in modo assai diverso dal nostro: *erano opere da leggere «prima» di mettersi in viaggio non da usare «in loco», come le nostre*¹⁶; erano cioè delle vere e proprie opere di consultazione che servivano per prepararsi culturalmente alla visita del sito. Secondo Maria Pretzler *Pausanias' travelling readers would be ready to face their informants with ideas about which sites to see and which questions to ask about local traditions*¹⁷.

Va da sé che per noi, moderni viaggiatori e lettori di Pausania, che abbiamo un approccio non mediato con la *Periegesi*, avendo la possibilità di consultarla preventivamente ma anche *in situ* e, quindi, di poter paragonare le sue descrizioni con lo stato attuale delle rovine, il discorso è del tutto diverso.

*In alto: sito archeologico di Epidauros,
l'impianto dello Stadio; in basso: le rovi-
ne del sito archeologico di Corinto.*



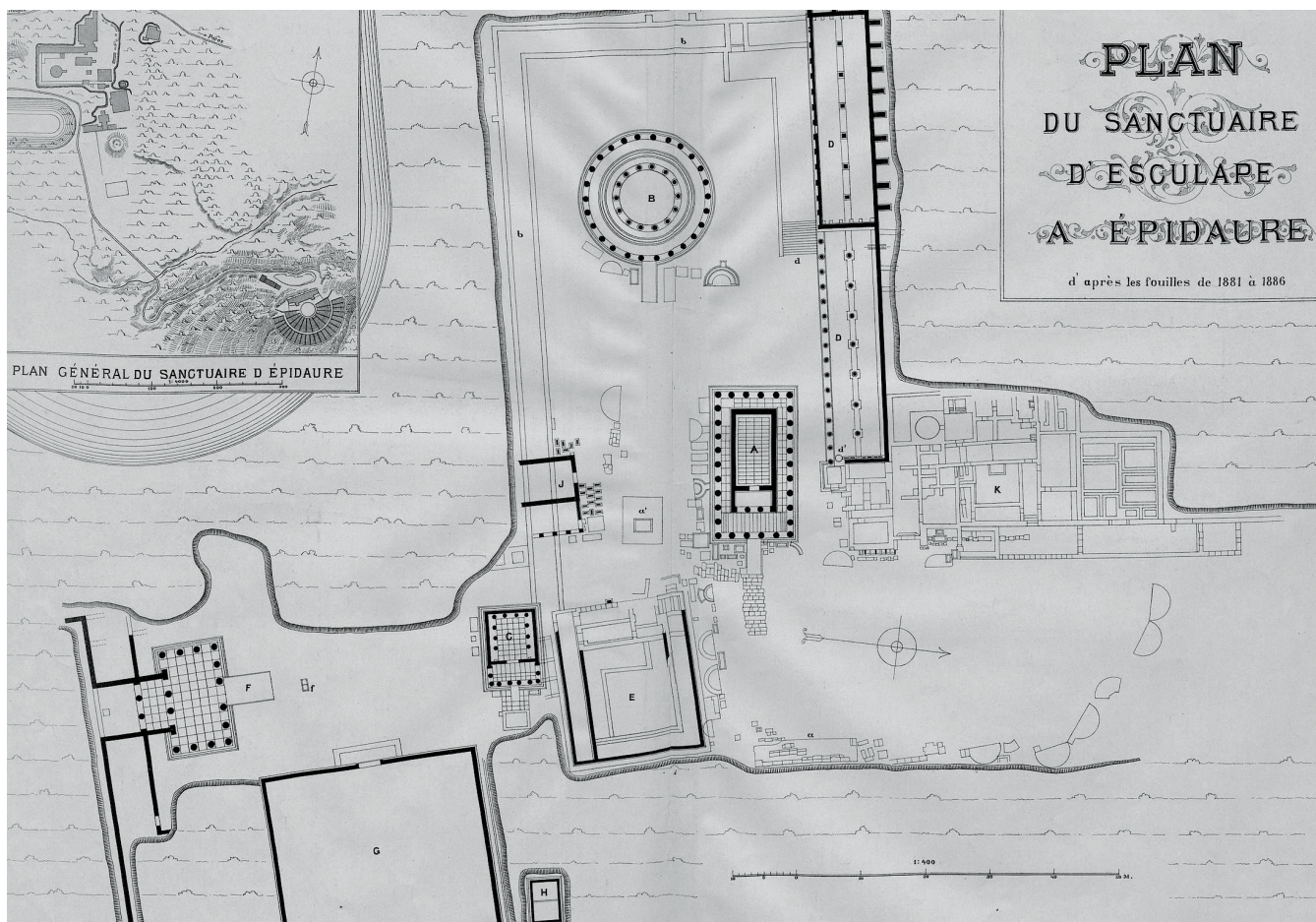
In alto: disegno riconfigurativo del Santuario di Apollo a Delphi (A. Tournaire); in basso: disegno riconfigurativo della parte settentrionale del Santuario di Olympia (V. Laloux).



Da quanto appena detto appare chiaro che, considerato l'impianto dell'opera di Pausania, la sua valenza si manifesti in modo più significativo e pregnante proprio nel confronto diretto con i siti archeologici, confronto che per noi è stato particolarmente illuminante, perché ci ha consentito di selezionare con criteri specifici, di cui parleremo più avanti, alcuni casi-studio, ed inoltre di fare un parallelo tra il testo periegetico, da un lato, e l'impostazione culturale e le relative modalità espositive adottate per la presentazione di siti e relativi musei, dall'altro.

A tal proposito è utile aprire una parentesi per puntualizzare il fatto che l'utilizzazione di un testo letterario di epoca classica, al fine di argomentare su tematiche attinenti al mondo antico, è un metodo d'indagine che rientra in una prassi abbastanza consolidata; tuttavia, la peculiarità della nostra ricerca consiste nel fatto di aver adoperato un'opera antica per mettere in parallelo la concezione della cultura classica nella *Periegesi* con la moderna rappresentazione museale della classicità. In altri termini, è come dire che, *the nature of classical collecting*¹⁸, illustrata attraverso la lettura di un autore greco del sec. II d.C., influenzi, ancor oggi, le scelte culturali ed espositive di parecchi siti e di musei archeologici greci contemporanei.

Pianta del Santuario di Asklépios
a Epidauros (P. Kavvadias).

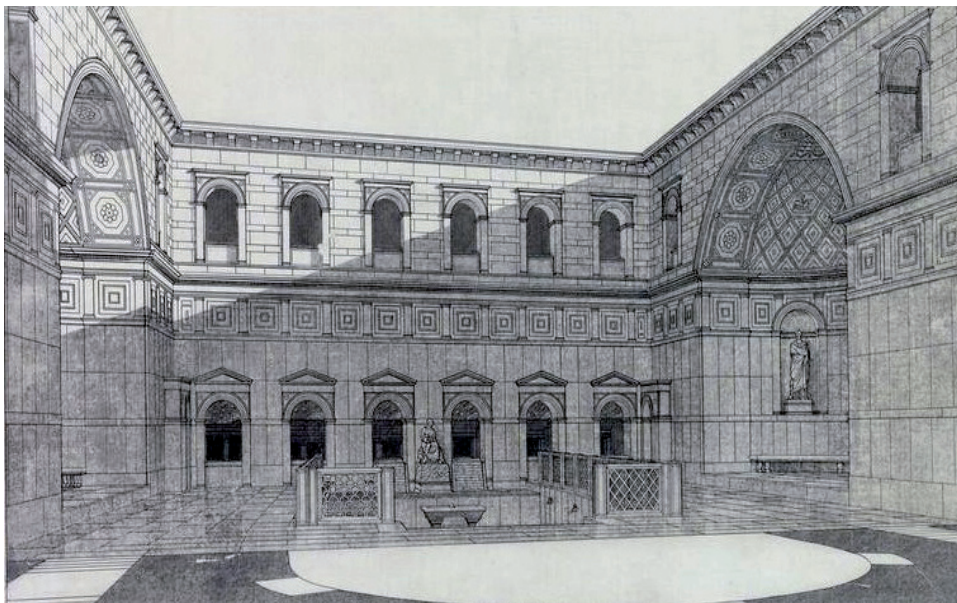


Dopo un'attenta indagine, condotta in modo parallelo nell'ambito dei vari contesti interessati dalla ricerca - da quello letterario-perigetico a quello storico, da quello archeologico a quello museale - diversi e sfaccettati sono stati i *criteri* che ci hanno indotto ad individuare, nel novero dei tantissimi siti archeologici greci, i quattro esempi più significativi, come Delphi, Olympia, Corinto ed Epidauros, tanto da essere selezionati come *casi-studio*.

Il primo criterio, di natura letteraria, deriva da un dato oggettivo, insito nella *Periegesi* stessa, in quanto ovviamente si è preferito scegliere, nel vasto panorama delle tante *poleis* descritte da Pausania, *the best-documented sites*¹⁹, e cioè i santuari di Delphi, Olympia e Corinto, che risultano in assoluto quelli che offrono maggiori spunti di riflessione per la nostra ricerca, proprio sulla base dell'entità e della qualità d'informazioni fornite da Pausania; come, peraltro, ci conferma Lionel Casson, *quando arriva ai santuari o ai templi, allora Pausania si scatena, dilungandosi a descrivere nei minimi dettagli le costruzioni e le relative decorazioni, gli altari, le statue votive e la altre offerte*²⁰.

D'altro canto, qualsiasi studio sull'antica Ellade non può che prendere le mosse da una valutazione dell'impatto che questi centri religiosi, ritenuti luoghi nevralgici della società greca, hanno avuto, e continuano ad avere, sulla consistenza archeologica del paesaggio ellenico, se è vero che *it is impossible to imagine ancient Greece without its sanctuaries*²¹.

Il secondo criterio, di natura storica, nasce dalla considerazione che tutte e tre le *poleis* appena citate sono state, sia sedi di alcuni tra i più importanti santuari dell'Ellade²², sia teatro dei celeberrimi Giochi Panellenici; quindi, sulla base di tale riflessione, potremmo dire che la nostra scelta è stata quasi obbligata, in quanto ha inteso focalizzare l'interesse su tre realtà, che, nel loro *iter* storico-urbanistico, hanno avuto una doppia valenza di natura religiosa e socio-politica.



Disegno riconfigurativo della fontana di Peirene a Corinto (K. Iliakis).

E proprio l'essenza del significato, attribuito al binomio giochi panellenici-santuari, è stato scandagliata nelle sue varie componenti da Panos Valavanis nel saggio *Games and sanctuaries in ancient Greece*²³, pubblicato in occasione dei Giochi Olimpici ateniesi del 2004, come a sottolineare una continuità di ideali atletici e aspirazioni religiose mai interrotta, con i quali la Grecia attuale continua a confrontarsi attraverso varie espressioni e manifestazioni della cultura moderna, tra le quali, ovviamente, anche le istituzioni museali.

A tal proposito, per puntualizzare meglio il ruolo svolto dalle suddette manifestazioni nell'antichità, è necessario fare una breve digressione. Come è noto, nel vasto panorama dei giochi atletici, che si tenevano in molte *poleis* grandi e piccole dell'antica Grecia, e che costituivano un enorme *network* di relazioni politiche, economiche, sociali e religiose, solo alcuni di essi valicarono i ristretti confini locali per conquistare lo *status of panhellenic games*, i cui influssi si propagavano in tutto il bacino del Mediterraneo. Segnatamente, i più antichi e importanti erano i *Giochi Olimpici*, che si tenevano a Olympia in onore di Zeus; nel Santuario di Delphi, si celebravano *Giochi Pitici*, che erano dedicati ad Apollo: entrambi avevano cadenza quadriennale, ma separati da un intervallo di due anni l'uno dall'altro; mentre i *Giochi Istmici*, in onore di Poseidone, che avevano luogo nei pressi dell'Istmo di Corinto ed i *Giochi Nemei*, che erano celebrati presso il Santuario di Zeus nella città di Nemea, si tenevano ogni due anni. La serie complessiva dei quattro giochi panellenici, chiamata *περίοδος*, era organizzata secondo un rigido calendario, fissato in modo da non generare alcun tipo di interferenza²⁴.

Per quanto concerne, invece, Epidauros, la sua individuazione come quarto caso-studio è stata dettata da una riflessione leggermente diversa. Malgrado Pausania abbia riservato alla descrizione del sito soltanto due capitoli, decisamente pochi rispetto a quelli destinati a Delphi, Olympia e Corinto, si tratta comunque del più famoso santuario dell'antichità dedicato al dio Asklepīos, in onore del quale si celebravano le *μεγάλα Ἀσκληπεία*, che, pur non facendo parte dei quattro giochi panellenici ufficiali, erano tuttavia delle feste solenni, le quali registravano la partecipazione massiccia delle più importanti *poleis* del Peloponneso²⁵.

Per maggiore chiarezza precisiamo meglio qual è stato il principio essenziale che ha caratterizzato l'impostazione del secondo criterio. Se tra i tanti siti presenti nella *Periegesi*, si sono scelti come casi-studio quattro santuari, non è un circostanza casuale, ma si fonda sul convincimento, più volte ribadito nel corso della nostra ricerca, che *in a very real sense the sanctuaries became museums of weapons and art [...] they attracted artists and artisans from many corners of the Greek world and provided workplaces for them*²⁶, e sul fatto che, come asserisce pure Krzysztof Pomian, *esiste più di una somiglianza fra i templi dei Greci ed i nostri musei*²⁷.

Anche Lionel Casson pone l'accento sull'aspetto artistico-museale dei templi greci, attribuendo loro il significato di *gallerie d'arte oltre che luoghi di culto*²⁸. Tuttavia, al di là del parallelo tra museo e santuario, ormai universalmente riconosciuto e riferito soprattutto all'aspetto funzionale, in quanto entrambi assolvono alla doppia funzione di luoghi ove esporre e custodire oggetti d'arte, secondo Alexandra Bounia, *there is a more profound relationship between ancient sanctuaries and museums [...] they are both historical manifestations of the idea of the communal shrine, where communal treasure is set aside as a means to create relationships with the sacred and thus reinforce and legitimise the community's own judgements about aesthetics, knowledge and history. In other words, they are both repositories of collections*²⁹.

È palese quindi che, in questa linea di pensiero, il santuario greco si configuri per eccellenza come il luogo deputato, più di qualsiasi altro, ad assumere il ruolo di *progenitore* del moderno museo archeologico.

In tale ottica, pertanto, i presupposti concettuali di quest'ultimo, siano essi più o meno velati o al contrario più o meno dichiarati, non possono che essere rivolti a rintracciare le proprie lontane origini classico-ellenistiche; ed è proprio in tal senso che l'accostamento *santuario-museo* non è per noi del tutto fortuito, ma risponde a tutte quelle prerogative a cui si è appena accennato.

Questo secondo, e alquanto articolato criterio selettivo, si relaziona con il terzo di natura prettamente museologica e museografica, che, invece, tiene conto della situazione attuale dei siti e dei musei archeologici greci, laddove si è riscontrato che i quattro casi in questione, essendo stati interamente, o anche solo parzialmente, riallestiti di recente, e pertanto essendo concepiti secondo i più aggiornati sistemi museali, sono i più idonei per accertare se



Atleti in gara in occasione dei Giochi Panellenici, raffigurati nella decorazione di un'anfora a figure nere

Pausania sia ancor'oggi presente in qualche misura nei loro allestimenti, verificandone l'effettivo impatto concettuale o anche solo superficiale.

La nostra ricerca ha preso le mosse da una semplice riflessione: sulla base delle nostre conoscenze, ci è sembrato che mancasse uno studio mirato, in grado di fare una trasposizione temporale e disciplinare dal vasto e generale ambito della classicità ai settori specifici museografico-museologico della archeologia classica, trasposizione specificamente finalizzata a cogliere quegli aspetti prettamente attinenti al campo museale nel suo complesso. È chiaro che un'operazione di questo tipo si basa necessariamente sulla conoscenza del testo perigetico, intersecata con quella dei saggi dei suoi principali esegeti, conoscenza la quale deve anche essere combinata con opportune verifiche *in situ*, attraverso il confronto oggettivo e diretto con le musealizzazioni *en-plein-air* ed *indoor*.

Per raggiungere questo obiettivo il presente studio intende verificare se le scelte culturali adottate da archeologi, museologi e museografi siano, ancor oggi, correlate con i criteri selettivi adoperati da Pausania nel sec. II d. C., criteri selettivi sui quali abbiamo intenzione di indagare e di cui focalizzeremo le componenti essenziali.

Note

1. Così sintetizza, in *Essays* (1974), il sentimento, che lega i suoi connazionali al loro patrimonio archeologico il poeta greco Ghiorgios Seferiadis, pseudonimo Seferis, premio Nobel per la letteratura nel 1963; secondo Henri Miller, Seferis è *l'uomo che ha colto lo spirito di eternità presente ovunque in Grecia*, in H. MILLER, *Il colosso di Marussi*, (1941), Feltrinelli, Milano 2007.
2. M. FAKIDI e D. MINAIDI (eds.), *Traces of Antiquity in the Greek Landscape*, Patakis, Athens 2003.
3. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, Duckworth, London 2007, p. 32.
4. *Ibidem*, pp. 57-72 e in part. p. 69, a cui rimandiamo anche per approfondire le specifiche tematiche relative al senso dello spazio nella *Periegesi*, soprattutto in relazione, e in contrapposizione, alle aspettative che i lettori contemporanei hanno nei confronti delle moderne guide turistiche, in cui sono visualizzati gli aspetti paesaggistici e topografici con l'ausilio di mappe ed immagini.
5. W. HUTTON, *Describing Greece: landscape and literature in the Periegesis of Pausanias*, Cambridge University Press, New York 2005, p. 54 e inoltre pp. 175-240.
6. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, cit., p. 72.
7. Ossia i santuari nel loro complesso e tutte le singole opere architettoniche e scultoree di genere sacro, che, come è noto, costituiscono l'interesse predominante delle descrizioni pausaniche, vedi M. OSANNA, «Tra monumenti, algamata e mirabilia: organizzazione del percorso urbano di Corinto nella Periegesi di Pausania», in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Droz, Neuchâtel-Genève 2001, p. 187; e inoltre M. TORELLI, «Pausania a Corinto», in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit., p. 140.
8. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, cit., pp. 91-117 e in part. p. 99.
9. M. OSANNA, «Tra monumenti, algamata e mirabilia: organizzazione del percorso urbano di Corinto nella Periegesi di Pausania», in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit., p. 197.
10. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, cit., p. 103.
11. *Ibidem*, p. 91.
12. J. G. FRAZER, *Sulle tracce di Pausania*, Adelphi, Milano 1994, p. 124.
13. P. VALAVANIS, *Games and sanctuaries in ancient Greece*, Kapon, Athens 2004, p. 143.
14. M. MELOTTI, «Viaggi e turismo nel mondo antico», in L. CASSON, *Viaggi e viaggiatori dell'antichità*, Mursia, Milano 2005, p. XXIV.
15. *Ibidem*, p. XXIII.
16. L. CASSON, *Viaggi e viaggiatori dell'antichità*, cit., p. 216.
17. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, cit., p. 35.
18. A. BOUNIA, *The nature of classical collecting: collectors and collections, 100 B.C.E.-100 C.E.*, Ashgate, Aldershot 2004.
19. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, cit., p. 94.
20. L. CASSON, *Viaggi e viaggiatori dell'antichità*, cit., p. 243.
21. J. WHITLEY, *The archaeology of ancient Greece*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 134-164.
22. Per approfondire le tematiche inerenti le origini, gli sviluppi e gli influssi che i più rilevanti centri religiosi hanno avuto nei confronti non solo dell'Ellade, ma anche di gran parte del mondo antico, vedi N. MARINATOS e R. HÄGG (eds.), *Greek Sanctuaries. New approaches*, Routledge, London 1993, a cui si rimanda anche per la ricca bibliografia ivi indicata; e anche R. HÄGG, *Peloponnesian Sanctuaries and Cult*. Proceeding of the Ninth International Symposium at the Swedish Institut at Athens, Åström, Stockholm 2002. Per quanto riguarda, invece, le questioni relative all'ubicazione dei santuari, vedi S. E. ALCOCK e R. OSBORNE (eds.), *Placing the gods. Sanctuaries and sacred places in Ancient Greece*, Oxford University Press, New York 2001.
23. P. VALAVANIS, *Games and sanctuaries in ancient Greece*, cit.
24. *Ibidem*, pp. 18-19.
25. Si svolgevano ogni quattro anni, ed in tono minore, a livello solo locale, tutti gli anni, vedi A. DEFASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, Imprimeries Réunies, Paris 1895, pp. 234 e segg.

26. J. GRIFFITHS PEDLEY, *Sanctuaries and the sacred in ancient Greek world*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 41.
27. K. POMIAN, «Collezione» (ad vocem), in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1978.
28. L. CASSON, *Viaggi e viaggiatori dell'antichità*, cit., p. 197.
29. A. BOUNIA, *The nature of classical collecting: collectors and collections, 100 B.C.E.-100 C.E.*, cit., pp. 68 e segg.

2.2 Sito e Museo Archeologico di Epidauros

2.2.1 Inquadramento geografico e storico-mitologico

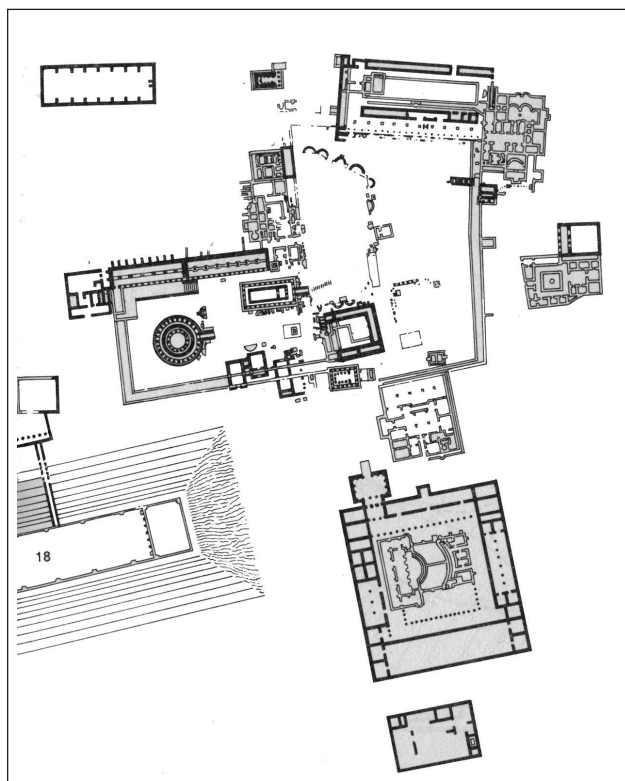
Il celeberrimo santuario di Epidauros¹, ubicato nell'Argolide sul versante sud-orientale del Peloponneso, dista solo una decina di chilometri dall'antica cittadina omonima. Esso è dominato dalla vetta del monte Kynortion, sulle cui pendici sorgeva, sin dall'epoca micenea, un luogo di culto dedicato ad Apollo con l'epiclesi di *Maleàtas*² al quale era anche connesso *per legami topografici e culturali*³. Ancor oggi inserito in un paesaggio pressoché incontaminato e caratterizzato dalla presenza di verdi vallate e di acque minerali, sin dalla sua fondazione è stato sempre decantato per quella che è ormai universalmente nota come la sua connotazione specifica: un luogo in grado di infondere, in chi lo visita, una particolare sensazione di tranquillità. E proprio questo sarebbe stato probabilmente uno dei motivi per cui Asklépios avrebbe fissato qui la sua dimora⁴. Tra i tantissimi autori di varia estrazione geografica e culturale, che nelle diverse epoche hanno descritto questi luoghi, citiamo, uno per tutti, Henry Miller: *io non ho mai conosciuto il significato della pace finché non giunsi a Epidauro*⁵.



Sito archeologico di Epidauros,
foto aerea.

Secondo quanto accertato dalle indagini e dagli studi archeologici le strutture più antiche dello *Hierón* risalirebbero all'età arcaica (sec. VI a. C.), ma l'acme delle fortune del santuario è individuabile intorno al sec. IV a. C. quando vengono eseguiti fra il 390 a. C., data in cui è fissata la realizzazione del tempio di Asklépios, e gli ultimi decenni del secolo, i completamenti delle più imponenti emergenze architettoniche, come la *Thólos*, il Tempio di Artemide, e i principali edifici di servizio quali stadio, teatro, palestra, *katagógeion* e tanti altri⁶. È in quest'epoca che, oltre ad essere diventato uno dei luoghi di culto architettonicamente più complessi e quindi più difficili da decifrare⁷, ha assunto un significato e una fama panellenica tale che le *mot de Hiéron qui, par tous le pays, pendant toute l'antiquité, désignait le «lieux saint» par excellence, c'est-à-dire le sanctuaire d'Asclépios, s'est fidèlement conservé à travers les siècles jusques aujourd'hui dans la bouche des paysans de l'endroit: «στὸ Ἱερόν» n'a cessé d'avoir pour eux le sens qu'il avait pour les Épidauriens du temps de Pausanias et pour ceux du V^e siècle avant Jésus-Christ*⁸.

Santuario frequentato da folle di pellegrini provenienti da ogni angolo della Grecia⁹, con picchi di presenze che si registravano in occasione delle festività in onore di Asklépios, denominate *τὰ μεγάλα Ἀσκληαπιεία*¹⁰. La celebrazione di queste feste penteteriche, malgrado esse non rientrassero tra i giochi panellenici ufficiali, richiamava la partecipazione di cittadini e atleti stranieri provenienti dalle maggiori città greche e, tra l'altro, spiega l'esistenza di tutta una serie di strutture architettoniche realizzate per consentirne lo svolgimento¹¹.



A sinistra: il Sito archeologico di Epidauros
(D. Musti e M. Torelli)

La loro ampia visibilità era assicurata da una propaganda capillare affidata ai cosiddetti *theodorokia*, dei *sacred envoys* che promuovevano le celebrazioni di questi *festivals* agonistici presso le altre *poleis* del Peloponneso¹².

Mitologicamente Asklépios si colloca come una figura di mediazione fra il mondo divino e il mondo umano. In merito alle sue origini, le varie versioni della leggenda sono tra le più confuse della mitologia greca: per alcune sarebbe un dio, mentre per altre solo un medico-eroe, come tra l'altro attesta lo stesso Pausania, che racconta alcune delle diverse varianti letterarie (Omero, Esiodo, Pindaro o Ovidio) e geografiche (tessalica, peloponnesiaca o arcadica) del mito, sostenendo l'origine epidauria del dio-guaritore¹³. Tutte, comunque, concordano su tre eventi: l'identità dei genitori (il dio Apollo e la ninfa Coronide), l'apprendistato giovanile e la sua sorte finale. Egli avrebbe appreso i segreti della medicina e delle erbe curative presso il centauro Chirone, *precettore di eroi ed esperto curatore di menti e di corpi*¹⁴, che lo allevò, al posto della madre, che sarebbe morta dandolo alla luce, o che, secondo un'altra versione, lo avrebbe abbandonato.

Il dio-guaritore sarebbe stato colpito da un fulmine lanciato da Zeus per calmare Ades, il dio degli inferi, adirato perché Asklépios, grazie alle sue straordinarie capacità mediche e taumaturgiche, aveva sconvolto l'ordine naturale delle cose poiché si era permesso di resuscitare i morti. Narrano le leggende che i primi sacerdoti del culto di Asklépios sono stati i suoi discendenti, la famiglia degli Asképidi, *una sorta di casta privilegiata cui era affidato l'esercizio della medicina*¹⁵, e che anche lo stesso Ippocrate appartenesse a questa discendenza.



Statua del dio-guaritore Asklépios.

2.2.2 Scavi archeologici e viaggiatori dell'antichità: sulle tracce di Pausania

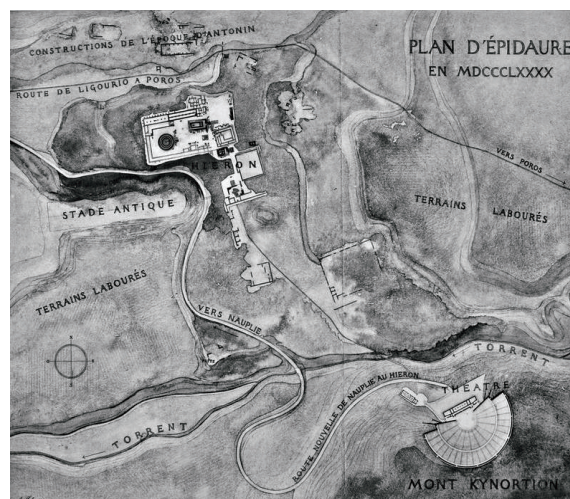
Preliminarmente alla descrizione del santuario, Pausania narra la vicenda mitico-storica dell'area, dilungandosi sulla grande diffusione in ambito peloponnesiaco e mediterraneo del culto di Asklépios. Tale digressione è molto interessante sia ai fini della complessa discendenza del mitico eponimo, sia della storia della devozione al dio, ma anche per gli *interessi e la formazione culturale*¹⁶ dello stesso Periegeta. Il percorso all'interno dello *Hiéron* comincia a partire dalla narrazione molto minuziosa e dettagliata della statua cultuale: *è per grandezza soltanto la metà di quella di Zeus Olimpico ad Atene, ma è fatta di avorio ed oro [...] il dio siede su un trono, impugnando un bastone, mentre tiene l'altra mano sulla testa*

del serpente, e anche un cane è rappresentato accovacciato ai suoi piedi¹⁷, che, come sostengono Domenico Musti e Mario Torelli nel *Commento* della *Periegesi*, corrisponde all'iconografia del dio, diffusamente rappresentata nelle monete coniate a Epidauros ed in alcuni rilievi votivi¹⁸. Secondo Pausania, la statua crisoelefantina, molto simile allo Zeus fidiaco di Olympia, è opera di Trasimede di Paro (sec. IV a. C.), autore tra l'altro anche delle due porte e del tetto a cassettoni del Tempio, circostanza che proprio per i lavori in avorio e bosso dell'*Asklepeion* è anche attestata dai conti del santuario relativi alle opere di ebanisteria. Nell'*ergastérion*, costruito *ad hoc* e contemporaneamente al Tempio, sarebbero stati effettuati i lavori di pittura, scultura ed ebanisteria per la realizzazione del simulacro, secondo quanto emerge dall'iscrizione posta alla base della stessa statua, citata da Alphonse Defrasse e Henri Lechat¹⁹; *atelier* che non doveva essere tanto dissimile da quello fatto costruire da Fidìa a Olympia²⁰. La narrazione prosegue con l'esposizione delle emergenze architettoniche più significative come la *Thólos*, le stele e il Teatro, con un'enumerazione degli edifici restaurati in epoca romana dal senatore Antonio, tra i quali il Tempio di Apollo *Maleàtas*, e con una descrizione abbastanza sommaria della *polis*, con il porto e l'acropoli, e dei relativi monumenti più importanti²¹.

Sembrerebbe che il primo viaggiatore straniero a visitare Epidauros, *avec quelque souci de l'archéologie*²², sia stato, intorno al 1669, il francese Desmonceaux. Dai suoi parziali resoconti di viaggio si intuisce, però, che non dovesse conoscere il testo di Pausania, e che pur descrivendo le emergenze archeologiche allora presenti, in modo alquanto dettagliato e con *l'œil d'architecte*, come egli stesso asserisce, presumibilmente non avesse neanche identificato il sito, dato che non menziona mai né il toponimo del *témenos* né il nome del dio a cui è dedicato²³. Tuttavia ciò di particolarmente interessante che emerge dalle sue descrizioni è che nella seconda metà del sec. XVII le rovine, cadute in un totale oblio, fossero ancora in gran parte leggibili, malgrado un forte stato di degrado diffuso.

Evidentemente la paura dei pirati, che all'epoca infestavano la regione, fu una sorta di deterrente alla frequentazione di questi luoghi da parte degli abitanti dei paesi limitrofi: quasi una *salvaguardia forzata*, che impedì sino a quell'epoca qualsiasi tipo di saccheggio delle evidenze archeologiche.

Dal secolo successivo, però, le mutate condizioni di vivibilità e di relativa tranquillità dell'area avviarono inesorabilmente quel processo di spoliazione e di sfruttamento del santuario, che da allora venne utilizzato come una vera e propria cava a cielo aperto. Parrebbe, tuttavia, che Desmonceaux sia stato l'unico visitatore colto ad avere completamente ignorato il testo periegetico, mentre i viaggiatori stranieri che si avvicenderanno nel corso dei secoli successivi, si sono sempre relazionati ad esso, e quindi saranno effettivamente *sulle tracce di Pausania*²⁴.

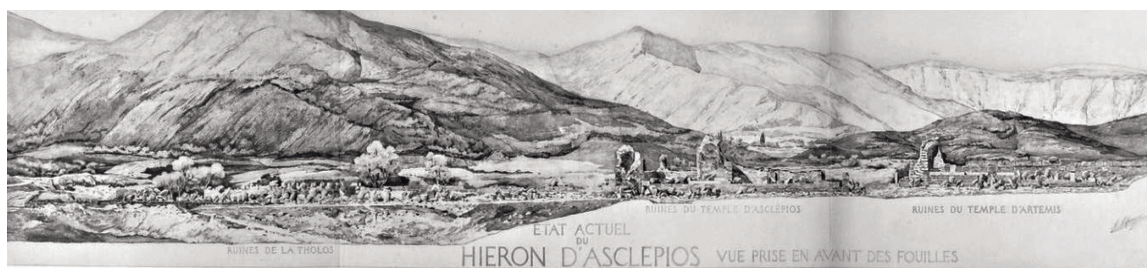


A destra: pianta dello Hierón con l'indicazione degli scavi di fine Ottocento (A. Defrasse e H. Lechat); in alto: sezione riconfigurativa del Tempio di Asklépios con la statua cultuale del dio (A. Defrasse e H. Lechat).

Quando, dopo quasi un secolo, Richard Chandler visita Epidauros annota: *il ne reste plus en cet endroit que des tas de pierres, des morceaux de murailles en brique et des fragments de marbre épars [...]* Les habitants du voisinage ont pendant longtemps pillé et dévasté le bois d'Esculape²⁵.

Questa pratica di spoliazione continuerà indisturbata sino alla fine dell'occupazione turca, come testimoniano anche i resoconti di viaggio, datati 1805, redatti da Edward Dodwell, il quale, a proposito dello stato di degrado in cui versava il santuario, così si esprime: *it is not known to what cause the destruction of this place is to be ascribed. Many valuable antiquities are, no doubt, concealed under the confused piles of accumulated ruins*²⁶. Dodwell fa una ricognizione completa del sito, rapportandosi, per ognuna delle emergenze archeologiche presenti all'epoca, con quanto puntualmente narrato da Pausania: parecchie volte nel suo testo menziona interi brani della Periegesi, annotando, a più riprese, i sostanziali mutamenti, registrati nell'arco temporale di diciassette secoli, nella consistenza delle vestigia architettoniche²⁷.

Dopo un quarto di secolo neanche William Martin Leake può far a meno di confrontarsi con il testo periegetico, osservando che *of some of the buildings described by Pausanias, there are considerable remains, but of the temple which was situated [...] only a part of the foundations are to be seen above ground [...]* There exists also a part of the foundations, and some remains of the circular cell of the thólos²⁸. Sulla stessa scia si collocano altri viaggiatori, quali il direttore della sezione *Beaux Arts*, Abel Blouet (1829), i cui resoconti sono però connotati da una forte nota di pessimismo sullo stato generale del santuario, e dopo aver puntualmente citato Pausania, egli così si esprime: *au lieux où étaient jadis ces beaux édifices, ces belles statues, on ne trouve plus aujourd'hui que des débris et quelques traces de murailles, avec lesquelles il est tout à fait impossible de reconstruire aucun édifice. Le seuls vestiges assez complet et à l'aide desquels on puisse reconnaître les monuments auxquels ils appartenaient sont le théâtre, le stade et deux citernes*²⁹.



Decisamente più positivo è, invece, l'approccio di Ernst Curtius, che nel visitare, sulla scorta della *Periegesi*, il *témenos* a metà dell'Ottocento, auspica delle indagini sistematiche, argomentando *aujourd'hui, à l'exception du théâtre, on ne voit plus que des ruines* [...] *Mais étant donnés l'isolement de la vallée et l'exhaussement du sol que les débordements des torrents ont maintes fois envahi, des fouilles bien faites devraient donner d'importants résultats* [...] *On reconnaît la tholos aux murs circulaires de ses fondations et aux fragments arqués du chéneau* [...] *Près de là est l'angle sud-ouest d'un temple: est-ce celui d'Asklepios? On ne peut en décider sans fouilles*³⁰.

Purtroppo, però, gli scavi ufficiali cominceranno solo una trentina di anni dopo, e nel frattempo il santuario viene, nel corso degli anni, ripetutamente saccheggiato, sia dagli abitanti dei paesi limitrofi, sia da collezionisti e viaggiatori stranieri, che, profittando anche della posizione del sito, alquanto isolata e defilata rispetto ai centri abitati, depredano tutto ciò che vi era di più depredabile ed appetibile come reperti marmorei, oggetti ceramici e bronzei, elementi architettonici e decorativi, alimentando così quel commercio di antichità che a quell'epoca era molto florido³¹.

Probabilmente l'apice di considerazione per il nostro periegeta si è raggiunto alla fine dell'Ottocento quando i francesi Alphonse Defrasse e Henri Lechat, architetto il primo ed archeologo il secondo, studiano con accuratezza tutto il santuario e propongono interessanti disegni ricostruttivi e ricostruzioni testuali delle maggiori vestigia, basandosi essenzialmente sulle descrizioni della *Periegesi*. La loro ammirazione per Pausania giunge a tal punto che, forse esagerando, arrivano persino a definirlo *la Providence des archéologues*³².

La combinazione intelligente delle specifiche competenze dei due autori ha in effetti prodotto un lavoro basilare per la comprensione dello *Hierón* e, malgrado all'epoca non tutte le vestigia fossero state indagate, dato che il loro saggio è stato pubblicato nel 1895, dopo appena quattordici anni dall'inizio della campagna di scavi sistematici, va comunque registrato il contributo professionale non trascurabile, per l'epoca, ma forse anche per l'avanzamento del dibattito odierno, ancora aperto, in merito all'annosa *querelle* sull'integrazione tra le specifiche competenze professionali dell'architetto e dell'archeologo³³.

Finalmente i lavori di scavo sistematico, condotti dall'*Archaeological Society of Athens* e diretti dal celebre archeologo greco Panayotis Kavvadis³⁴, iniziano nel 1881 a partire dal Teatro, l'emergenza decisamente più riconoscibile e più

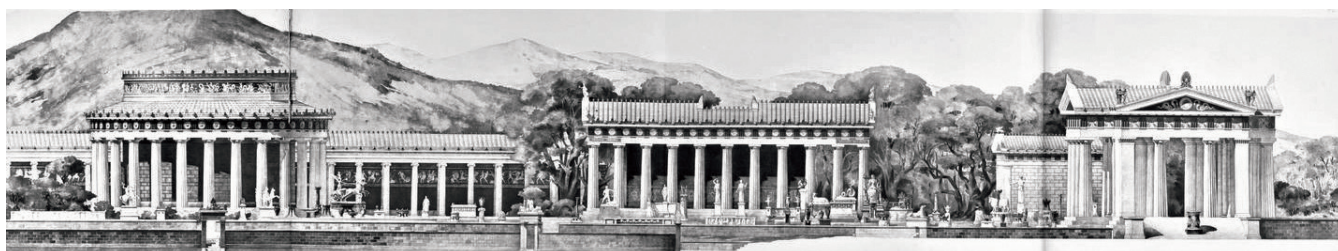
Rilievo del Santuario all'epoca delle prime campagne di scavo: le rovine della Thólos, dell'Asklepieion e del Tempio di Artemide (A. Defrasse e H. Lechat).

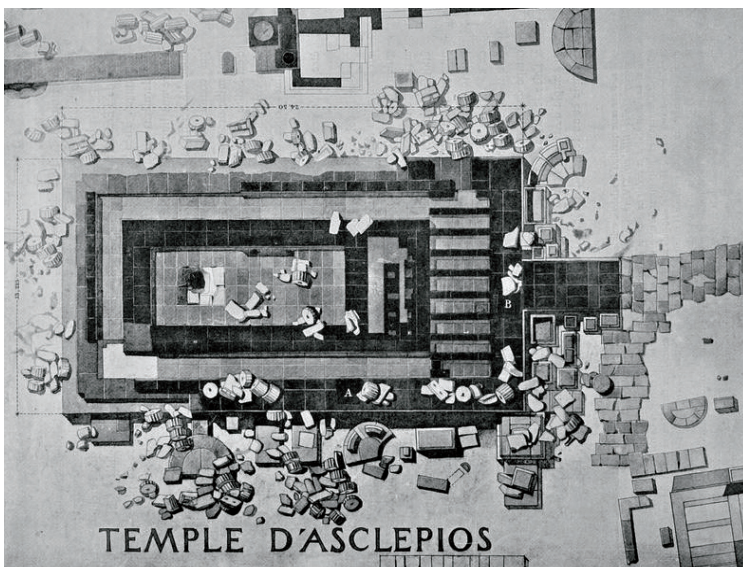
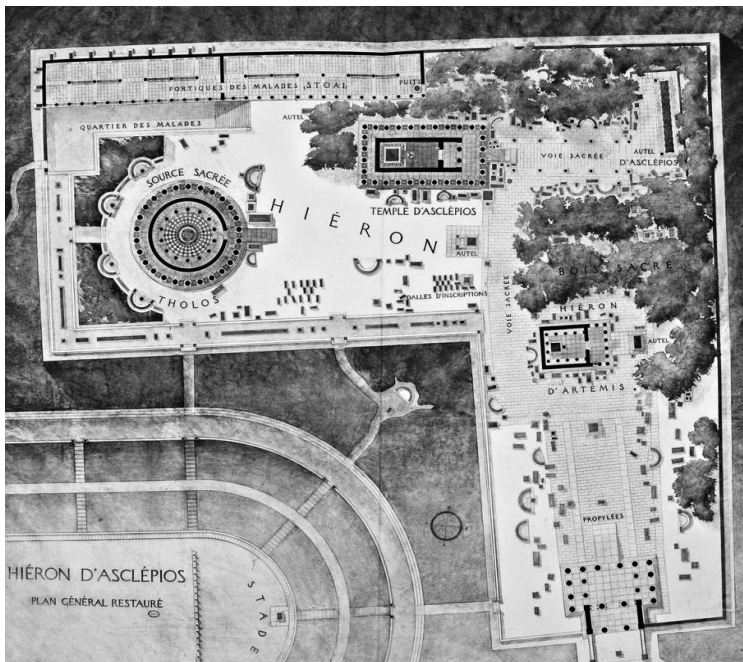
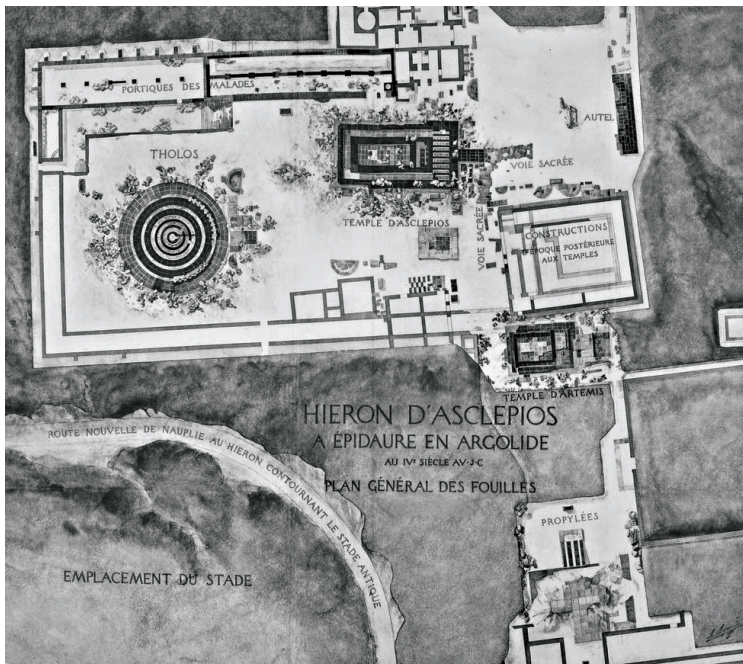
decantata da Pausania³⁵; nei due anni successivi sono indagati la *Thólos*, l'*Asklepieion* ed il cosiddetto *Portico dei Pellegrini*; nel 1884 i *Propilei* e il Tempio di Artemide; l'anno successivo, nell'area a nord di quest'ultimo tempio, viene portato alla luce un edificio, che forse serviva ad alloggiare i sacerdoti e gli amministratori dello *Hierón*.

Dal 1886 la guida degli scavi passa da Kavvadias, sempre più impegnato nelle rilevanti indagini archeologiche dell'Acropoli ateniese, all'archeologo greco Valerios Staïs, che scopre i cosiddetti bagni romani e che dall'anno precedente ricopriva la carica di *Ephor* dell'*Archaeological Service*; infine dal 1891, con Kavvadias ritornato a dirigere gli scavi, questi ultimi sono continuati in successive campagne sino al 1927, portando alla luce ventisei tra semplici costruzioni e complessi architettonici, ossia gran parte delle emergenze oggi conosciute³⁶. Kavvadias rinviene anche una consistente quantità di reperti epigrafici, determinanti per la comprensione dei riti sacri e delle attività terapeutiche svolte nell'ambito del santuario: qualcosa come più di trecento iscrizioni, pubblicate dallo stesso direttore degli scavi dopo circa un decennio dall'inizio delle indagini archeologiche³⁷. Va sottolineata la capacità intuitiva di questo direttore, il quale già nel suo primo rapporto al Consiglio dell'*Archaeological Society*, nel suggerire ai suoi colleghi una visita agli scavi del santuario, che per importanza colloca immediatamente dopo quelli di Olympia e Delos, non esita a definire Epidauros *a site that promises many fine finds for our science*³⁸.

Per aver un'idea della complessità e della ampiezza del sito rimandiamo all'esauriente saggio di Georges Roux, il quale negli anni 1942-43 ha condotto, per conto dell'*Ecole Française d'Athènes*, scavi limitati nell'area della *stoá-ábaton* e di altre emergenze archeologiche³⁹, e alle descrizioni delle moderne guide archeologiche⁴⁰. Altre indagini sono state effettuate nell'area ubicata sulle pendici del Monte Kynortion nel santuario di Apollo *Maleátas* dall'archeologo greco Ioannis Papadimitriou del Servizio Archeologico Ellenico negli anni 1948-1951, e poi riprese a partire dal 1974 dal collega Vassilis Labrinoudakis.

Disegno riconfigurativo dello Hierón in cui si leggono le emergenze della Thólos, della stoá-ábaton con l'esposizione degli iámata, dell'Asklepieion e del Tempio di Artemide (A. Defrasse e H. Lechat, 1895).





In alto: planimetria generale degli scavi; al centro: riconfigurazione planimetria del sito, si notino le strutture della stoá-âbaton, il lungo portico a due navate ubicato nell'area a nord della Thólos; in basso: pianta ricostruttiva del Tempio di Asklepios (A. Defrasse e H. Lechat).

Per quanto riguarda l'esplorazione sistematica del santuario a valle, dopo la lunga stagione degli scavi di Kavvadias – realizzati a varie riprese dal 1881 al 1926 - e a parte le brevi parentesi con le indagini effettuate da Roux e da Papadimitriou, relativamente al santuario a monte, si dovrà attendere il 1984 per la ripresa degli studi relativi alle emergenze di Epidauros, grazie alla costituzione della speciale commissione fondata dal Ministero Ellenico della Cultura, denominata ufficialmente *Work Group for the Restauration of the Monuments of Epidauros*⁴¹. Detta Commissione, comunemente intesa come *Commitee for the Restauration of the Monuments of Epidauros*, che sovrintende alla conservazione, valorizzazione e presentazione delle emergenze di entrambi i santuari, da qualche anno ha intrapreso importanti lavori di restauro, ancora in corso, che stanno radicalmente mutando l'organizzazione spaziale di alcune delle più significative rovine archeologiche dello *Hiéron* e, di conseguenza, anche la fisionomia e la fruizione complessiva del sito. Esso dal 1988 è fra i diciotto siti greci inseriti nella *World Heritage List* e dal 2007 ha assunto la denominazione ufficiale di *Sanctuary of Asképios at Epidauros*.

Recentemente l'archeologo greco Vasileios Petrakos ha designato le indagini archeologiche, effettuate nell'area del santuario di Epidauros, come *the first major excavation outside Athens*⁴².

2.2.3 Rapporto tra sito archeologico ed edificio museale

Il primo impianto dell'edificio museale, fondato dal direttore degli scavi Kavvadias per custodire i reperti portati alla luce nel corso delle prime campagne di scavo, risale al primo decennio del sec. XX, essendo stato fondato nel 1899 e realizzato, fra il 1905 e il 1909, con il progetto museologico curato dallo stesso Kavvadias, dopo circa un quarto di secolo dai primi ritrovamenti⁴³.

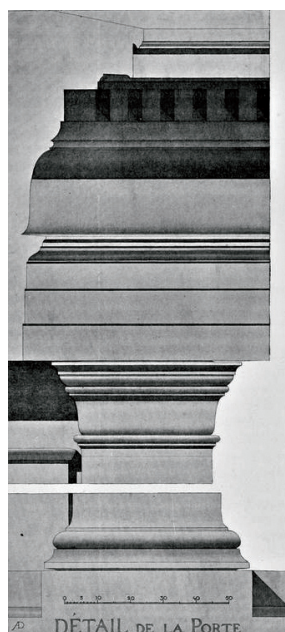
Da una vecchia immagine fotografica, inquadrata da monte Kynortion, emerge la situazione del sito come probabilmente si presentava all'epoca delle *ricostruzioni* grafiche e testuali effettuate da Defrasse e Lechat: in primo piano sono riconoscibili, sulla sinistra, la cavea teatrale, situata nella cavità del monte Kynortion, al centro, l'edificio museale da poco realizzato e, sulla destra, le rovine dello stadio e di alcuni edifici templari.

Si trattava, come abbiamo già sostenuto altrove⁴⁴, di un vero museo *en plein air*, per la presenza di straordinari *ex-voto*, i quali erano posti lungo il tracciato della *Via Sacra*, lunga ben nove chilometri, che i pellegrini percorrevano, entrando dai *Propilei* per raggiungere l'area del *témenos*.

Nel 1958, per conservare i reperti portati alla luce durante gli scavi e i relativi lavori di restauro del Teatro, effettuati dal *Greek Education Ministry's*

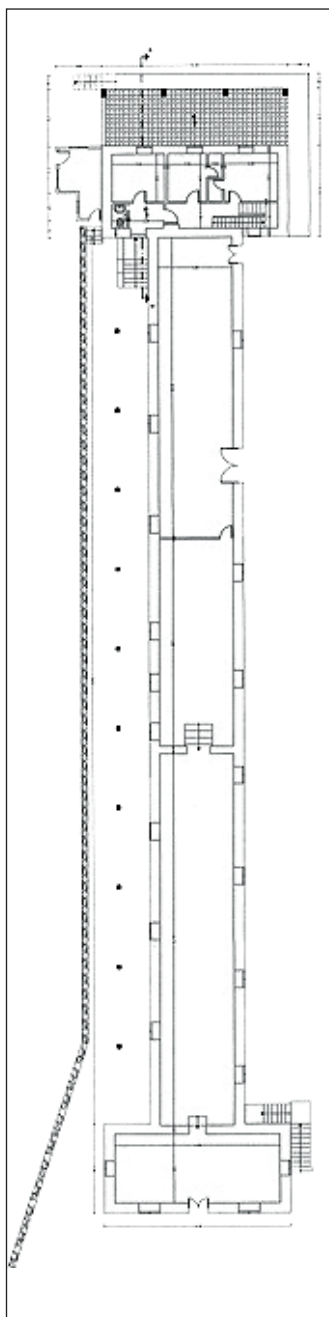
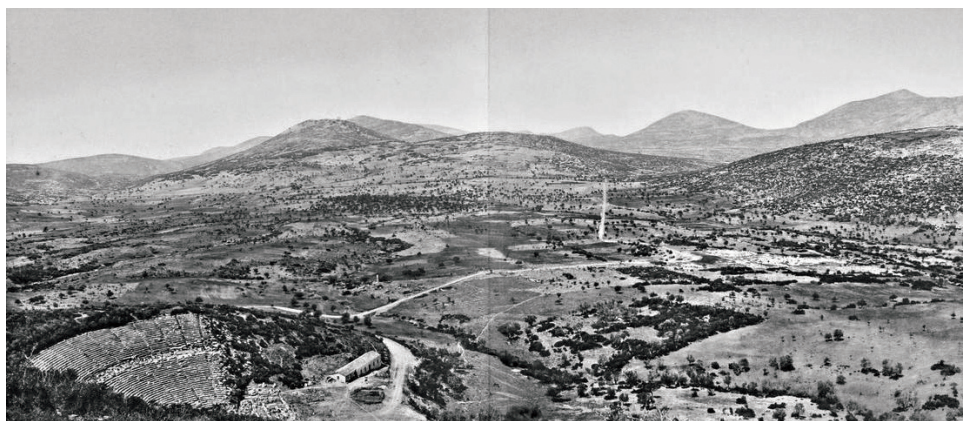
Department of Restoration e diretti dall'archeologo greco Anastasios Orlandos, si rese necessario l'ampliamento della struttura museale con la costruzione di due depositi, ubicati nei pressi del margine nordoccidentale e di quello nordorientale del sito archeologico. Nello stesso periodo sono stati realizzati nuovi depositi, costruiti in aderenza al lato meridionale dell'edificio museale, per custodire altri reperti quali, per esempio, ceramiche e sculture, ma soprattutto una ricca collezione di iscrizioni, rinvenute durante le precedenti campagne di scavo. Successivamente, nel 1971, con la realizzazione di una nuova piccola *hall* si è definita l'attuale distribuzione planimetrica, che, per quanto riguarda la parte espositiva, si svolge esclusivamente a piano terra ed è formata dalla suddetta *hall* e da due piccole gallerie disposte in successione.

In merito alla spinosa e assai dibattuta questione relativa al difficile rapporto rovine-museo⁴⁵, il caso di Epidauros è caratterizzato da un'incoerenza di fondo nella presentazione, e conseguente interpretazione, del *racconto museale* complessivo; tale incoerenza è dovuta essenzialmente al fatto che l'attuale ubicazione dell'ingresso al sito archeologico non coincide affatto con quello originario del santuario. In effetti, anche il posizionamento dell'edificio museale, ubicato a sud-est del sito e non lontano dal Teatro, risulta alquanto defilato rispetto alla vasta area dello *Hieron* ed ha di fatto determinato una specie di *fruizione falsata* rispetto a quella originaria del santuario⁴⁶. Quest'ultimo aveva infatti i suoi *percorsi rituali*⁴⁷ ben stabiliti e codificati, che cominciavano con il passaggio attraverso l'ingresso monumentale di ordine dorico, situato a nord del sito, quei famosi *Propilei*, che *introducevano, attraverso un percorso preciso, alla via processionale che dall'Asklepion conduceva al luogo di culto del Kynortion*⁴⁸, per giungere sino al grande altare di Asklépios.



Dettagli architettonici del Teatro (A. Defrasse e H. Lechat).

A destra: foto d'epoca, inquadrata da Monte Kynortion, da cui emerge lo stato dei luoghi del santuario nei primi del Novecento, si notino, in primo piano la cavea teatrale e l'edificio museale appena realizzato (A. Defrasse e H. Lechat); in basso: pianta dell'edificio museale.



Ciò significa che il percorso con cui si fruisce il moderno sito archeologico, con l'ingresso ubicato a sud-ovest, ossia dalla parte opposta rispetto a quella antica, non tiene conto dell'itinerario sacro, comunicando una lettura assai fuorviante per il visitatore non sufficientemente preparato. È chiaro che chi volesse avere una visione ed una fruizione più fedele dello *Hierón* dovrebbe partire dai *Propilei*, visitare l'area del *témenos* con il tempio e la *Thólos* del dio, gli altri edifici al di fuori del recinto sacro, quali il *katagógeion* ed il Teatro e, solo alla fine, confrontarsi con i reperti custoditi all'interno del Museo. Tuttavia, anche questo suggerimento, in un'ottica prettamente museale, risulta errato, dato che la funzione precipua dei *site-museums* è proprio quella di preparare alla visita del sito archeologico, fornendo ai visitatori delle idonee chiavi di lettura per un luogo che risulta, ai più, non facilmente decodificabile. Per un verso, quindi, il Museo di Epidauro non è incombente nei confronti del paesaggio archeologico in cui è inserito, ma, per l'altro, dal punto di vista museologico, non è ben posizionato in riferimento alla lettura complessiva che ogni *site-museum* dovrebbe trasmettere. Triste destino per un museo sorto a margine di un sito, se si considera anche la circostanza che siamo in presenza di un edificio museale di tipo *introflesso*, dalle cui sale visivamente non è mai possibile relazionarsi con le sue rovine!

Pur esulando dalle tematiche specifiche della nostra ricerca, diciamo, per inciso, che nel corso dei nostri sopralluoghi, effettuati nell'ottobre del 2008, si è potuto riscontrare che alcune delle più importanti emergenze archeologiche del sito, quali, per esempio, la *stoá-ábaton*, il complesso dell'*hestiatorion*, il tempio di Asklépios e la *Thólos* erano interessate da impegnativi lavori di restauro parziale delle strutture, effettuati dal *Committee for the Conservation of the Epidauros Monuments of Hellenic Ministry of Culture* (1984-2004; 1984-2006) e finanziati con fondi provenienti sia dal *Regional Programme of Peloponnese*, sia dall'*Operational Programme "Culture"* dell'Unione Europea.

Per quanto concerne la fruizione complessiva del sito, va segnalato che in corrispondenza di ogni emergenza sono posizionati dei pannelli esplicativi ben concepiti in cui sono riportati immagini fotografiche dello stato dei luoghi, disegni ricostruttivi, riferimenti fotografici e iconografici ai reperti, sia essi elementi strutturali o apparati decorativi, musealizzati *in situ* o in altre strutture museali, ed infine didascalie bilingue in greco e in inglese, che fanno puntuale riferimento alle descrizioni della *Periegesi*.

2.2.4 Il Museo tra *concept* museologico e progetto museografico: connessioni, interrelazioni e/o indipendenze e sconnessioni

Si tratta di un *site-museum*, che seppur contenuto negli spazi interni ed alquanto datato nella concezione museografica dei suoi *exhibits*, complessivamente risulta abbastanza comunicativo dal punto di vista dei contenuti culturali e, ciò che forse più conta, i reperti esposti hanno la capacità di incuriosire ed anche emozionare il visitatore, come abbiamo avuto modo di riscontrare personalmente nel corso delle nostre visite.

Gli *exhibits* museali, presentati secondo un criterio museologico di tipo *tematico-contestuale*, sono concepiti in funzione delle principali emergenze archeologiche indagate durante le varie campagne di scavo, come, per esempio, i *Propilei*, l'*Asklepieion*, la *Thólos*, la *stoá-ábaton* e il *Tempio di Artemide*.

Dall'estrema essenzialità che caratterizza la distribuzione degli spazi espositivi, ne deriva un percorso museale di tipo rigidamente *obbligato*, che, partendo dalla *hall*, attraversa le due gallerie, per ritornare al punto di partenza. Il vestibolo d'ingresso, oltre a svolgere, come è ovvio, le funzioni legate all'accesso dei visitatori, è per lo più destinato ad ospitare alcune grandi stele, la cui disposizione, con criteri museografici improntati ad estrema linearità, è stata curata negli anni Settanta, dall'epigrafista Markellos Mitsos⁴⁹. Nella parte centrale del vestibolo sono esposte, due epigrafi, le cui iscrizioni non sono altro che i resoconti ufficiali della città di Epidauros, relativi alla documentazione delle spese sostenute per la realizzazione della *Thólos* e dell'*Asklepieion*. Lungo la parete orientale del vestibolo vi sono una serie di altre stele, probabilmente tra le più interessanti per comprendere il funzionamento del santuario, se consideriamo il fatto che raccontano i miracoli operati dal dio.

Esse si dividono in due tipologie; le quattro più antiche, che risalgono alla seconda metà del sec. IV a. C., costituiscono una sorta di *redazione ufficiale* della cronaca delle guarigioni, intitolata *Guarigioni di Apollo e di Asklépios*, dato che è stata redatta su materiale lapideo, probabilmente in occasione della costruzione della *stoá-ábaton*, dagli stessi sacerdoti o forse

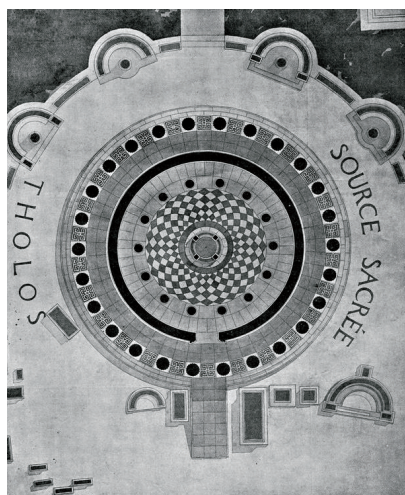
dagli *hieromnamones*⁵⁰, i quali hanno voluto così immortalare una settantina di guarigioni avvenute in epoche precedenti.

Secondo l'americana Lynn R. Li Donnici potrebbe trattarsi di trascrizioni di più antichi *ex-voto*, distrutti perché incisi su supporto ligneo facilmente deperibile, non prima però di aver assicurato, con la loro registrazione su un supporto più duraturo come il marmo, la conservazione e la memoria dei prodigi del passato⁵¹. Il secondo tipo di stele è costituito da epigrafi compilate dagli stessi pazienti, che raccontano, spesso in modo molto *naïf*, le proprie guarigioni, dense di racconti e riferimenti personali e familiari⁵². Un'altra epigrafe, ritenuta basilare per la lettura del culto e del rituale epidaurio è quella in cui è inciso il peana del poeta Isillo, composto nei primi anni del sec. III a. C., in cui l'autore si sofferma su una delle innumerevoli versioni relative alla genealogia di origine divina di Asklépios, descrive le processioni che collegavano i due santuari a monte e a valle ed inoltre narra uno dei tanti miracoli attribuiti al dio⁵³. Nell'unica vetrina presente nel vestibolo è esposta, tra una congerie di altri oggetti minuti di vari materiali e funzioni, una ricca collezione di strumenti medicali.

A questo punto vale la pena di aprire una parentesi per riflettere con maggiore attenzione sulle motivazioni per cui tutti gli *Askepieia* esponevano, sin dai tempi di Strabone⁵⁴, le stele in cui erano descritti gli *iámata* o *sanationes*⁵⁵: le famose tavolette votive, che riportavano l'analisi delle cure praticate, quasi come delle *cartelle cliniche consegnate agli dèi e alla storia*⁵⁶.

Ovviamente anche l'*Askepieion* di Epidauros non sfuggiva a questa regola, che serviva per immortalare e celebrare le virtù taumaturgiche del dio. Tra l'altro anche Pausania ci conferma la presenza di stele, ubicate all'interno del recinto della *thólos*: *anticamente erano erette anche più stele oltre alle sei che restano ai miei tempi; su di esse sono iscritti i nomi di uomini e di donne guariti da Asklépios, e insieme la malattia di cui ciascuno aveva sofferto e il modo della guarigione; le iscrizioni sono in dialetto dorico. Distinta dalle altre c'è una stele antica, che attesta che Ippolito*

Disegni riconfigurativi della pianta e della sezione della Thólos
(A. Defrasse e H. Lechat).

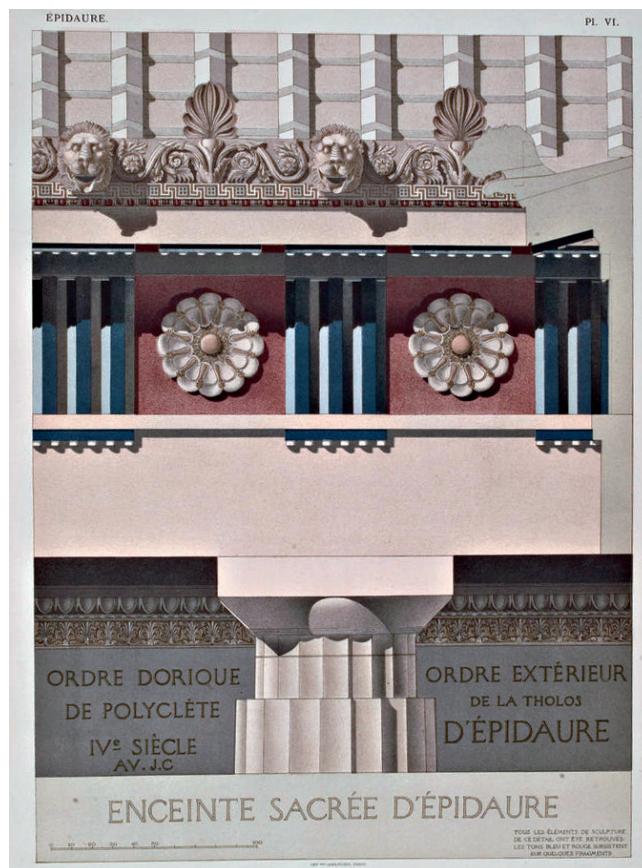


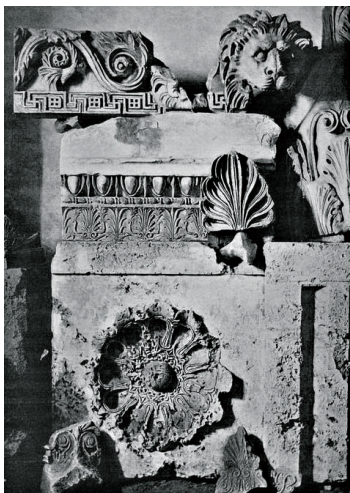
dedicò venti cavalli al dio. Con l'iscrizione di questa stele s'accorda ciò che narrano gli Aricini, cioè che Ippolito, morto per effetto delle maledizioni di Teseo, fu resuscitato da Asklépios⁵⁷.

Secondo la classicista Donatella Puliga e l'archeologa Silvia Panichi la finalità pedagogica e propagandistica si accompagna in questi testi ad una raffinatissima tecnica di narrazione, per la quale a partire dall'incredulità del lettore, che si dà per scontata, si fanno presente i motivi per cui altri increduli sono costretti ad arrendersi davanti al prodigio⁵⁸. A cui noi, dal nostro specifico punto di vista, aggiungiamo anche una raffinatissima capacità narratologica sotto l'aspetto museologico e museografico, dal momento che, come sembra, in età ellenistica di queste tavolette ve ne fossero circa centocinquanta, o forse anche di più⁵⁹, che, per motivi squisitamente espositivi e di chiara leggibilità, erano esposte nel santuario ben in vista ad altezza d'uomo, in maniera che il pellegrino potesse relazionarsi con esse in modo agevole ed anche efficace.

In base alla tesi avanzata dall'archeologo Kavvadias⁶⁰, e ripresa successivamente anche del classicista Paul MacKendrick, le tavolette dovevano essere esposte, lì dove sono state trovate dagli archeologi, nella *stoá-ábaton*; il lungo portico a due navate, ubicato a nord del Tempio e della *Thólos*, dove i pellegrini trascorrevano la notte, in attesa del sonno sacro, detto *incubatio*, durante il quale sognavano, o piuttosto credevano di sognare, in stato di autoesaltazione ipnotica, il dio guaritore⁶¹.

La Thólos di Policleto il Giovane. A sinistra: dettagli architettonici dell'ordine corinzio del colonnato interno; in basso: l'ordine dorico del colonnato esterno (A. Defrasse e H. Lechat).





Frammenti architettonici della Thólos custoditi nel vecchio Museo (A. Defrasse e H. Lechat).

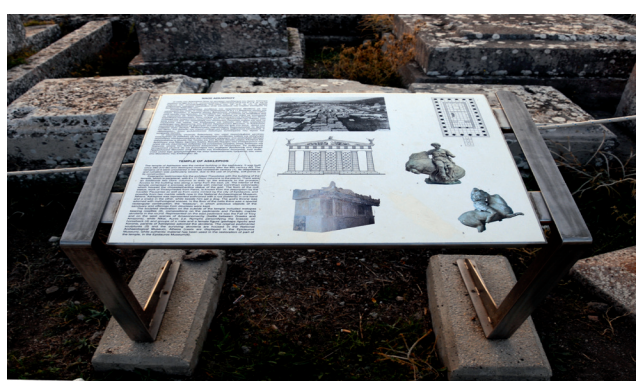
Sembrerebbe, tra l'altro, che la stessa architettura dell'*ábaton* fosse concepita anche in funzione delle esigenze museografico-espositive degli *iámata*, dato che sul muro orientale dell'impianto più antico⁶² sono stati individuati gli alloggiamenti dove si presume fossero collocati i *tableaux votives*⁶³, posizionati su un apposito zoccolo al fine di poter esibire, ad un'altezza adeguata per essere ben viste, le storie e le testimonianze degli interventi miracolosi: *the display of gifts from cured patients generated hope and confidence among those seeking treatment*⁶⁴.

In base alle ultime indagini è anche ipotizzabile che la *stoá-ábaton*, planimetricamente, fosse composta da due ambienti separati ed aventi differenti funzioni; in quello anteriore, che fungeva da *hall* e da accettazione e che era fruibile dai malati, e forse anche dai loro accompagnatori, erano collocate le *stelai* degli *iámata*, i quali rappresentavano una sorta di *garanzia di attendibilità del rito*⁶⁵.

Nell'ambiente posteriore, assolutamente inaccessibile, venivano introdotti i malati solo dopo aver compiuto una serie di cerimonie preliminari come l'atto della lustrazione alla sorgente sacra, sacrifici accompagnati da preghiere e l'assunzione di bevande; quest'ultime procuravano ai pazienti uno stato di dormiveglia e di suggestione ipnotica, durante il quale i sacerdoti, in penombra e probabilmente affiancati da medici chirurghi, pregavano il dio e praticavano le loro terapie. Il rito continuava con una pratica comune a tutti gli altri Asklépieia, al quale anche Epidauros non sfuggiva, ossia il versamento degli *iatra*, un pagamento in denaro effettuato dai malati a guarigione avvenuta. Tale pratica è attestata sia epigraficamente, sia per l'esistenza del *tesaurós* del dio, identificato con un pozzo a sezione rettangolare, ubicato in corrispondenza delle fondazioni del Tempio di Asklépios⁶⁶.

Come sostengono alcuni studiosi di differenti settori disciplinari, il complesso del santuario con il tempio e gli impianti ad esso annessi, precipuamente dedicati ai riti sacri e alle cure mediche, unitamente agli impianti specificamente destinati all'esercizio del corpo e alla ricreazione della mente, che consentivano lo svolgimento di gare ginniche ed atletiche, di concorsi musicali e poetici, e persino di rappresentazioni teatrali, potrebbe essere re-interpretato come una struttura, che idealmente si colloca tra il classico ospedale e il moderno centro benessere, dove si praticava *ante-litteram* quella che, in termini moderni, è ormai comunemente intesa come medicina *olistica*⁶⁷. Anche secondo il parere dell'archeologa Angeliki Charatinodou *the sanctuary gradually devolved from religious centre into health resorts like spas of modern time*⁶⁸.

Ritornando adesso a focalizzare l'interesse sull'esposizione museografica, si osserva che nel tratto iniziale della prima galleria sono esposti una serie di epigrafi ed un buon numero di sculture, come teste e busti, di cui alcune



di epoca ellenistica, mentre altre, come per esempio quelle che raffigurano Asklépios, secondo l'iconografia più accreditata, sono copie romane di esemplari greci più antichi. Tuttavia, sempre nella prima galleria, il *clou* dell'esposizione museale, su cui si focalizza maggiormente l'attenzione del pubblico, è senz'altro rappresentato dalla ricostruzione parziale dei *Propilei*, riproposti con una musealizzazione *indoor*, che di fatto ha smembrato i reperti architettonici in tre episodi separati, del tutto svincolati da qualsiasi corrispondenza con l'effettiva disposizione planimetrica, altimetrica e spaziale dell'ingresso monumentale quando esso era ancora *in situ*. In particolare, in seguito ai necessari restauri dei partiti architettonici e decorativi appartenenti al complesso dei *Propilei*, nella galleria sono esposte la ricostruzione parziale di un tratto murario di ordine ionico con trabeazione, grondaie, cimasa e con decorazioni a rilievo e teste leonine.

Sullo stesso lato, un'altra ricostruzione parziale propone una lettura di tre colonne del portico interno in stile corinzio con i relativi capitelli ed il fregio decorato da bucrani e rosette a rilievo; e, di fronte a quest'ultima, la ricostruzione di una sezione d'angolo del prospetto con le due colonne ioniche, con relativi basi, capitelli, trabeazione, timpano, grondaie e teste leonine.

Va precisato che le dimensioni in altezza delle gallerie espositive non hanno consentito agli allestitori di rispettare le altezze originarie dei brani

In alto a sinistra: l'edificio museale; in alto a destra: i depositi esterni; in basso: due pannelli dell'apparato didattico, ubicati nel sito, per illustrare le singole emergenze con riferimento alle descrizioni pausaniche.

architettonici delle tre ricostruzioni, che pertanto presentano i fusti delle colonne formati da uno o massimo due rocchi sovrapposti! Se analizziamo questo tipo di allestimento dal punto di vista museografico emerge che, al di là della piacevole sensazione che può provare il visitatore meno esigente nell'imbattersi, all'interno di un'esposizione museale, con la ricostruzione di un complesso architettonico, che così può leggere senza particolari difficoltà, ciò che, invece, disturba il visitatore più smaliziato è lo sgradevole effetto di rapporti dimensionali del tutto falsati, in un'architettura come quella greca classica basata sul rigoroso rispetto di canoni e di equilibri proporzionali assolutamente definiti e codificati. La stessa metodologia espositiva è adottata nella seconda galleria sia per la ricostruzione parziale dei prospetti laterali del Tempio di Asklépios, sia per quella del lato nordorientale del Tempio dorico di Artemide con metope, triglifi e cimasa con grondaie decorate con teste di cane e cinghiale. Purtroppo molti elementi che costituivano l'apparato scultoreo dell'*Asklepieion*, come pure di altre emergenze architettoniche, sono stati trasportati ad Atene per essere musealizzati nel Museo Archeologico Nazionale, e quindi la maggior parte delle sculture esposte nel Museo sono delle copie.

A destra in alto ed in basso: due esempi di iāmata marmorei, rappresentati nei pannelli dell'apparato didattico del sito, che raffigurano casi di guarigioni avvenute grazie all'intervento di Asklépios.

In basso: dipinto ad olio raffigurante una guarigione in un edificio templare (J. W. Waterhouse, A sick child in the temple of Aesculapius, 1886).





A sinistra: esposizione di reperti marmorei; al centro e in basso: alcuni scorci della prima galleria espositiva con la musealizzazione indoor dei Propilei.





In alto: nella seconda galleria l'allestimento museografico di alcuni partiti architettonici del Tempio di Asklépios e del Tempio di Artemide e, in primo piano, il modello di capitello corinzio, scolpito da Policleto il Giovane; al centro e in basso: due scorci della hall con stele epigrafiche e busti nell'allestimento museale di Markellos Mitsos.



A proposito di queste ricostruzioni *indoor* l'inglese Gerard David Hart, così si esprime *the recovered architectural fragments, displayed in the Museum of Epidauros, express the epitome of classical aesthetic excellence. The facades of the buildings, decorated with intricate designs and floral patterns, created a panorama of harmony in marble*⁶⁹.

Per quanto concerne, invece, la *Thólos*, anch'essa puntualmente citata da Pausania⁷⁰, l'originaria musealizzazione ha subito un radicale cambiamento, dato che la sua prima ricostruzione *indoor*, effettuata nei primi anni del Novecento sulla base degli elementi architettonici provenienti dalla struttura superiore dell'edificio circolare, non è più musealizzata all'interno del Museo. Si è preferito impiegare gli elementi superstiti per effettuare il restauro della *Thólos in situ*, dove, peraltro, erano già stati rinvenuti tre stereobati della struttura superiore e la bizzarra costruzione tripartita del labirinto sottostante⁷¹. Per tali motivi, dal 1992, nella seconda galleria la narrazione della *Thólos* è esclusivamente affidata ad alcuni pannelli didattici con un'unica eccezione per quanto concerne la musealizzazione di reperti, costituita dall'esposizione di un solo capitello corinzio. A quest'ultimo gli studiosi attribuiscono un alto valore simbolico, poiché ritengono che esso non sia mai utilizzato come elemento architettonico, ma che piuttosto si tratti di un *modello*, eseguito dallo stesso *Policleto il Giovane* per le maestranze che dovevano realizzare l'edificio. In base a questa ipotesi, il capitello in questione, una volta assolta la sua funzione di prototipo, sarebbe stato interrato nell'area della *Thólos* come *ex-voto* al dio, dato che aveva assunto una connotazione quasi sacrale, e proprio per questo motivo i moderni allestitori hanno giustamente ritenuto più opportuno esibirlo nelle sale museali piuttosto che musealizzarlo *in situ*.



Uno degli ex-voto anatomici
musealizzati nel site-museum.

Per quanto riguarda l'apparato didattico, le didascalie in greco e inglese di quasi tutti i pannelli, che illustrano i reperti, fanno puntuale riferimento alle descrizioni di Pausania e alle tante ricostruzioni grafiche effettuate dai non pochi architetti ed archeologi che, a partire dalla fine dell'Ottocento e nel corso del Novecento, come Panayotis Kavvadias, Alphonse Defrasse, Henri Lechat, Georges Roux e tanti altri, hanno studiato il *témenos* più celebre, e forse anche il più longevo, dell'antica Ellade.



*A sinistra: la foto del capitello corinzio esposto nel vecchio Museo.
A destra: il disegno di un dettaglio architettonico della Thólos (A. Defrasse e H. Lechat).*



Note

1. A. VASUDEVAN, «Epidauros» (ad vocem), in T. RING, R. M. SALKKIN e S. LA BODA (eds.), *International Dictionary of Historic Places. Southern Europe*, v. 3, Fitzroy Dearborn, Chicago 1995, pp. 219-222.
2. A. DEFASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, Imprimeries Réunies, Paris 1895, p. 23 e inoltre M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, v. 1, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2007, p. 23 e segg.
3. *Ibidem*, p. 17, saggio al quale si rimanda *in toto* per approfondire le problematiche relative all'origine, allo sviluppo e alla monumentalizzazione dei due santuari, a valle e a monte, e dei culti ad essi connessi con i relativi percorsi rituali, nonché per la ricca bibliografia in esso indicata.
4. M. FAKIDI e D. MINAIDI (eds.), *Traces of Antiquity in the Greek Landscape*, Patakis, Athens 2004, pp. 158-165.
5. H. MILLER, *Il colosso di Marussi*, (1941), Feltrinelli, Milano 2007.
6. D. SACKS, O. MURRAY e L. R. BRODY, «Epidauros» (ad vocem), *Encyclopedia of the Ancient Greek World* (revised edition), Fact on File, New York 2005.
7. M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, cit., pp. 17-147.
8. A. DEFASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, cit., p. 5.
9. Per inquadrare la complessa tematica del pellegrinaggio nel mondo greco si rimanda a N. MARINATOS e R. HÄGG (eds.), *Greek sanctuaries. New approaches*, Routledge, London 1993 ed inoltre I. RUTHERFORD, «Tourism and Sacred. Pausanias and the Traditions of Greek Pilgrimage», in S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e J. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford University Press, New York 2001, pp. 40-52.
10. A. DEFASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, cit., pp. 233-246.
11. Avevano luogo nel periodo compreso tra la fine di aprile e l'inizio di luglio, probabilmente cinque o sei giorni dopo i Giochi Istmici, mentre per gli altri tre anni si svolgevano in tono minore con la partecipazione limitata ai cittadini di Epidauros e dei paesi limitrofi, *Ibidem* e anche M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, cit., pp. 27 e 55 e seg.
12. Uno studio sistematico sulle funzioni di questi delegati in ambito peloponnesiaco è stato condotto da P. PERLMAN, *City and sanctuary in ancient Greece: the theorodokia in the Peloponnese*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 2000, in part. per Epidauros pp. 67-98.
13. PAUSANIA, II, 26, 1-10 e anche A. DEFASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, cit., pp. 17-32.
14. D. e L. DEL CORNO, *Nella terra del mito. Viaggiare in Grecia con dèi, miti e poeti*, Mondadori, Milano 2002, p. 169.
15. D. PULIGA e S. PANICHI, *In Grecia. Racconti dal mito, dall'arte e dalla memoria*, Einaudi, Torino 2001, p. 165.
16. PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 2, *La Corinzia e l'Argolide*, D. MUSTI e M. TORELLI, (cur.), p. 299.
17. PAUSANIA, II, 27, 2.
18. PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 2, *La Corinzia e l'Argolide*, a cura di D. MUSTI e M. TORELLI, (cur.), cit., p. 301.
19. A. DEFASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, cit., pp. 60- 61.
20. Per la cui descrizione e finalità rimandiamo al Cap. 2.4.
21. PAUSANIA, II, 27, 3-7; II, 28, 1-8; II, 29, 1.
22. A. DEFASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, cit., pp. 6-7.
23. Il suo viaggio in Grecia purtroppo non è mai stato pubblicato *in extenso* e anche i rilievi dei monumenti eseguiti *in situ* sono andati perduti; tuttavia alcuni estratti del viaggio sono stati riassunti da Nicolas Fréret (Parigi, 1688-1749), Segretario de l'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, e riportati alla fine del v. V in C. LE BRUYN, *Voyage au Levant*,

- v. 5° pubblicato a Parigi nel 1725, brani peraltro anche menzionati da A. DEFRASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, cit., pp. 6-9.
24. Per le descrizioni del sito rimandiamo a PAUSANIA, II, 26, 1-10; II, 27, 1-7; II, 28, 1-8; II, 29,1.
25. R. CHANDLER, *Voyages en Asie Mineure et en Grèce en 1764, 1765 et 1766, faits aux dépens de la Société des Dilettanti*, vv. 3, Arthus-Bertrand-Buisson, Paris 1806.
26. E. DODWELL, *A classical and topographical tour through Greece during the years 1801, 1805 and 1806*, Rodwell and Martin, London 1819, v. II, p. 261.
27. *Ibidem*, pp. 255-261.
28. W. M. LEAKE, *Travels in the Morea*, Murray, London 1830, v. II, pp. 423-424.
29. A. BLOUET, *Expédition scientifique en Morée*, Didot, Paris, 1838, v. II, p. 163.
30. E. CURTIUS, *Peloponnesos*, Perthes, Gotha 1852, II, pp. 420-423.
31. P. KAVVADIAS, *Fouilles d'Épidaure*, v. I, Ed. dell'A., Athènes 1893, p. 61.
32. A. DEFRASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, cit., p. 1. Alphonse Defrasse, insignito del Gran Prix de Rome nel 1886, Envoi de Rome dal 1891 al 1893, con le sue ideali riconfigurazioni del santuario di Epidauros, pubblicate insieme a Henri Lechat, ottenne la medaglia d'onore al Salon del 1893, in ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX ARTS, *Paris, Rome, Athens. Travels in Greece by French architects in the nineteenth and twentieth centuries*, Museum of Fine Arts, Boston 1983, pp. 282-289.
33. Essi, infatti, dichiarano *nous en avons étudié un à un les principaux monuments, cité les plus curieuses inscriptions et énuméré ce qui a survécu des offrandes qui y étaient exposées*. Inoltre nella prefazione del loro saggio così argomentano: *nous avons d'ailleurs éprouvé nous-mêmes qu'un architecte et un archéologue, s'appliquant tous deux à l'étude d'un monument avec un égal désir d'atteindre à la vérité, n'arrivent pas toujours à se mettre en parfait accord, l'un obéissant à son sens esthétique et à la logique du constructeur, l'autre se croyant enchaîné par des témoignage qui lui semblent inéluctable. Aussi bien, les quelques divergences légères que le lecteur constatera entre la restauration présentée par une image et les explications du texte ne concernent que des détails isolés et peu importants; elles prouveront surtout que les deux auteurs ont étudié chacun personnellement les problèmes proposés et que la solution ne leur en était indifférente ni à l'un ni à l'autre*, in A. DEFRASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, cit., p. III.
34. Panayotis Kavvadias (1850-1928) è stato uno dei pionieri dell'archeologia greca, famoso soprattutto per aver scavato i depositi nell'area dell'Acropoli, portando alla luce un'importante e consistente serie di reperti, quali sculture, *kourai*, ceramiche, iscrizioni votive, decreti, cataloghi e trattati. Nel corso della sua carriera ha occupato posti di primo piano nel panorama archeologico greco come quelli di Segretario dell'*Archaeological Society* (1895-1909; 1912-1920), di *General Ephor of Antiquity* (1885-1909) e di professore di Archeologia all'Università di Atene. Ha curato il primo allestimento del Museo dell'Acropoli di Atene e del Museo Archeologico Nazionale, vedi V. PETRAKOS, «The stages of Greek Archaeology», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, p. 27 ed inoltre A. GAZI, «Artfully classified and appropriately placed: notes on the display of antiquities in early twentieth-century Greece», in D. DAMASKOS e D. PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens, 2008, pp. 68-78.
35. PAUSANIA, II, 27, 5, *un teatro che, a mio giudizio, merita più di ogni altro di essere visitato [...] ma quale architetto potrebbe degnamente gareggiare con Policleto in fatto di armonia o di bellezza? È infatti Policleto l'architetto di questo teatro e dell'edificio circolare*.
36. P. MAC KENDRICK, *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, Northon & Company, New York 1981, p. 308.
37. P. KAVVADIS, *Fouilles d'Épidaure*, vol. I, cit. ed inoltre A. DEFRASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, cit., p. 15.
38. Citato da V. PETRAKOS, «The stages of Greek Archaeology», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 25.

39. G. ROUX, *L'architecture de l'Argolide*, de Boccard, Paris, 1961, pp. 83-275.
40. Tra le quali citiamo, T. PAPADAKIS, *Epidauros: the Sactuary of Asclepios*, Verlag Schnell & Steiner, Munchen-Zurich 1972 ed inoltre A. CHARITONIDES, *Epidauro. Il santuario di Asclepio e il Museo*, Clio, s.l. 1978. In questa sede ci limitiamo soltanto ad elencare le principali emergenze riportate alla luce nell'ambito del santuario: i *Propilei*, ossia l'ingresso monumentale al sito; la *Via Sacra*; la *Thólos* (la struttura a pianta circolare più enigmatica ed elegante con le sue ventisei colonne doriche); l'*ábaton* o *enkoimeterion*; il grande altare di *Asklépios*; il Tempio esastilo di Artemide; la palestra; la stoá dei Coti; il ginnasio (recentemente identificato come il complesso dell'*hestiatorion*;) i bagni greci; il *katagógeion*, la più grande struttura del sito, una sorta di ostello con 160 stanze attrezzato per ospitare i visitatori del santuario, eccetto i malati; il Tempio di *Asklépios* con la grande statua cultuale; i bagni romani; il portico a nord; il Tempio di Aphrodite, i bagni di *Asklépios*; la libreria; il Tempio di Themis; lo stadio ed infine il celeberrimo Teatro. Il complesso comprendeva anche una fontana sacra e le tavolette votive (*iámata*) con la descrizione della cura dei pazienti-pellegrini.
41. L'attività della Commissione, svolta dall'anno della sua costituzione sino al 1999, è documentata in «Epidauro 1999», citato da M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, cit., pp. 21 e 31.
42. V. PETRAKOS, «The stages of Greek Archaeology», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 25.
- 43) *Ibidem*, p. 32.
44. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Lybra, Milano 1998, pp. 40-41.
45. Tra gli altri, citiamo M. C. RUGGIERI TRICOLI e R. M. ZITO «Conservare e valorizzare i siti archeologici: una griglia tipologica», in A. SPOSITO (cur.), *Agathón 2006*, DPCE, Palermo 2009, pp. 17-22.
46. Abbiamo già trattato l'argomento in M. D. VACIRCA, «Site e Site-museum di Epidauro: un racconto museale capovolto», in A. SPOSITO (cur.), *Agathón 2010/1*, Offset, Palermo 2010, pp. 55-60.
47. Sullo svolgimento e le modalità di questi percorsi vedi M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, cit., p. 40 e segg.
48. *Ibidem*, p. 58.
49. All'epoca in cui ricopriva la carica di *Ephore of Antiquities* dell'Argolide, successivamente assumerà la direzione del Museo Epigrafico di Atene, di cui ha anche curato il progetto museologico, seguendo l'impostazione del suo predecessore Vasileios Leonardos.
50. Erano così chiamati i funzionari che accudivano l'amministrazione del santuario, M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, cit., p. 36.
51. L. R. LI DONNICI, *The Epidauraian miracle inscriptions*, Scholars Press, Atlanta 1995, pp. 28-29.
52. PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 2, *La Corinzia e l'Argolide*, D. MUSTI e M. TORELLI, (cur.), cit., p. 303.
53. M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, cit., pp. 51-54. Sull'interpretazione di questo poemetto, dedicato a Apollo e a *Asklépios*, inciso sulla pietra perché l'autore interrogato l'oracolo di Delphi sull'opportunità di tramandare la sua opera ai posteri ne aveva ricevuto responso positivo, vedi anche A. DEFASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, cit., pp. 21-26.
54. STRABONE, *Geografia*, VIII, 6,15, in cui l'autore asserisce il fatto che *anche questa città non era priva di importanza, in modo particolare per la fama di Asklepio, che si ritiene curi malattie di ogni tipo e il cui santuario è sempre pieno di ammalati e di tavolette votive che fanno menzione delle cure praticate, così come avviene anche a Cos e a Tricca*.
55. Il cui significato letterale è *guarigioni*.
56. M. C. RUGGIERI TRICOLI, e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit., pp. 40-41.
57. PAUSANIA, II, 27, 3-4.
58. D. PULIGA e S. PANICHI, *In Grecia. Racconti dal mito, dall'arte e dalla memoria*, cit.,

p. 174.

59. Nel corso degli scavi ne sono state rinvenute circa una settantina, *Ibidem*, p. 174.

60. M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, cit., p. 35.

61. P. MAC KENDRICK, *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, cit., pp. 309-310.

62. Sembrerebbe che l'impianto originario dell'*ábaton* corrisponda alla parte orientale delle strutture attualmente conservate, in M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, v. 1, cit., p. 42 ed inoltre A. DEFASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, cit., pp. 131-132.

63. *Offerts en permanence à la curiosité et à l'admiration des pèlerins, ces archives merveilleuses ravivaient leur confiance et exaltaient leur foi [...] Elle constituaient comme le livre d'or de cette hôtellerie sacrée qui était deux fois, dans les deux sens possible du mot, une Cour de Miracle*, in A. DEFASSE e H. LECHAT, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, cit., pp. 132, 142 e seg.

64. G. D. HART, *Asclepius: the god of medicine*, Royal Society of Medicine Press, London 2000, p. 91.

65. M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, cit. p. 42.

66. *Ibidem*, p. 43.

67. Il saggio di Gerard David Hart, ematologo e storico della medicina, ha, tra gli altri, l'obiettivo di *to emphasize the magnitude of facilities dedicated to an holistic approach to health care*, in G. D. HART, *Asclepius: the god of medicine*, cit., p. 57. Citiamo anche D. PULIGA e S. PANICHI, *In Grecia. Racconti dal mito, dall'arte e dalla memoria*, cit., p. 171; D. e L. DEL CORNO, *Nella terra del mito. Viaggiare in Grecia con dèi, miti e poeti*, cit. p. 171 ed infine E. DODWELL, *A classical and topographical Tour through Greece during the years 1801, 1805 and 1806*, cit., p. 256.

68. A. CHARITONIDOU, *Epidauros: the Sanctuary of Asclepius*, in E. MELAS (ed.), *Temples and Sanctuaries of Ancient Greece*, Thames and Hudson, London 1970, p. 99.

69. G. D. HART, *Asclepius: the god of medicine*, cit., p. 57.

70. PAUSANIA, II, 27, 3: *vicino sorge un edificio circolare, in marmo bianco, chiamato thólos, degno di essere visto.*

2.3 Sito e Museo Archeologico di Corinto

2.3.1 Inquadramento geografico e storico-mitologico

L'Antica Corinto (*Ἀρχαία Κόρινθος*)¹, situata a circa diciotto chilometri ad ovest di Atene e a sette dalla cittadina di Nea Corinto², era ubicata su due terrazzamenti molto fertili, posti ai piedi dell'Acrocorinto³, ricchi di sorgenti d'acqua e distanti solo qualche chilometro dalla costa. Essa, dal punto di vista geografico, godeva di una posizione estremamente strategica, essendo situata sul versante meridionale dell'omonimo Istmo⁴, che unisce la Grecia continentale al Peloponneso.

Era inoltre dotata di ben due porti⁵, il Lecheo (*Λέχαιον*), a nord sul golfo di Corinto, e il Cencree (*Κεγχρειά*), ad est sul golfo di Saronico, e, quindi, trovandosi alla confluenza di due mari, lo Ionio e l'Egeo, divenne un punto nodale per le comunicazioni terrestri e soprattutto marittime, che dalle regioni centrali e meridionali della Grecia, si espandevano in tutto il Mediterraneo.

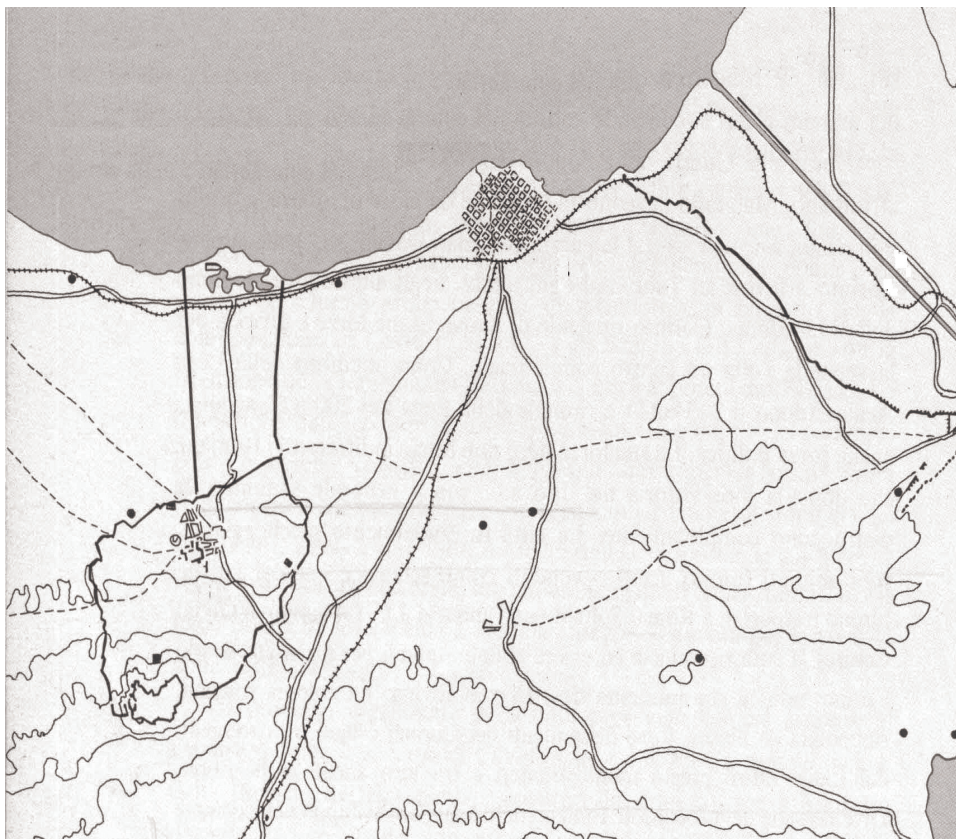


*Sito archeologico di Corinto,
foto aerea.*

La sua posizione ideale è stato il fattore determinante della prosperità commerciale e dell'espansionismo marittimo: la *polis* raggiunse con i Dori in età arcaica e classica, con una popolazione di circa 300.000 abitanti, i periodi di massimo splendore, durante i quali, il fiorire di scambi commerciali e l'esportazione di ceramiche di stile protocorinzio, portarono alla fondazione di molte colonie, tra cui Corcira (l'odierna Corfù) e Siracusa.

L'Antica Corinto era difesa da un'imponente cintura muraria, che, oltre ad inglobare le architetture civili e religiose dell'insediamento urbano, racchiudeva al suo interno anche alcune emergenze architettoniche più defilate, tra le quali, il famoso *Asklepeion*⁶ e la fontana di Lerna⁷, e paesaggisticamente era dominata dall'Acrocorinto, su cui si stagliava il celeberrimo tempio dedicato alla dea Afrodite⁸. L'impianto della *polis* con le varie strutture religiose ad essa connesse, come il Tempio di Asklépio, distava solo pochi chilometri dal santuario di Isthmia, sede dei famosi Giochi Istmici⁹, che si tenevano ogni due anni in primavera e che, per importanza e afflusso di partecipanti e pubblico, erano considerati i secondi dopo quelli di Olympia¹⁰. Questi giochi panellenici, istituiti nel 582 a. C. da Kypselide, tiranno di Corinto, in onore del dio Poseidone venerato nel Tempio a lui dedicato¹¹, comprendevano gare ginniche e ippiche e, successivamente anche agoni musicali e pittorici¹².

Potrebbe risultare qui assai dispersivo, ed anche abbastanza contorto, narrare le vicende mitologiche connesse al mito fondativo della *polis*, per la semplice ragione che sono tanti, e talvolta anche contrastanti, i racconti



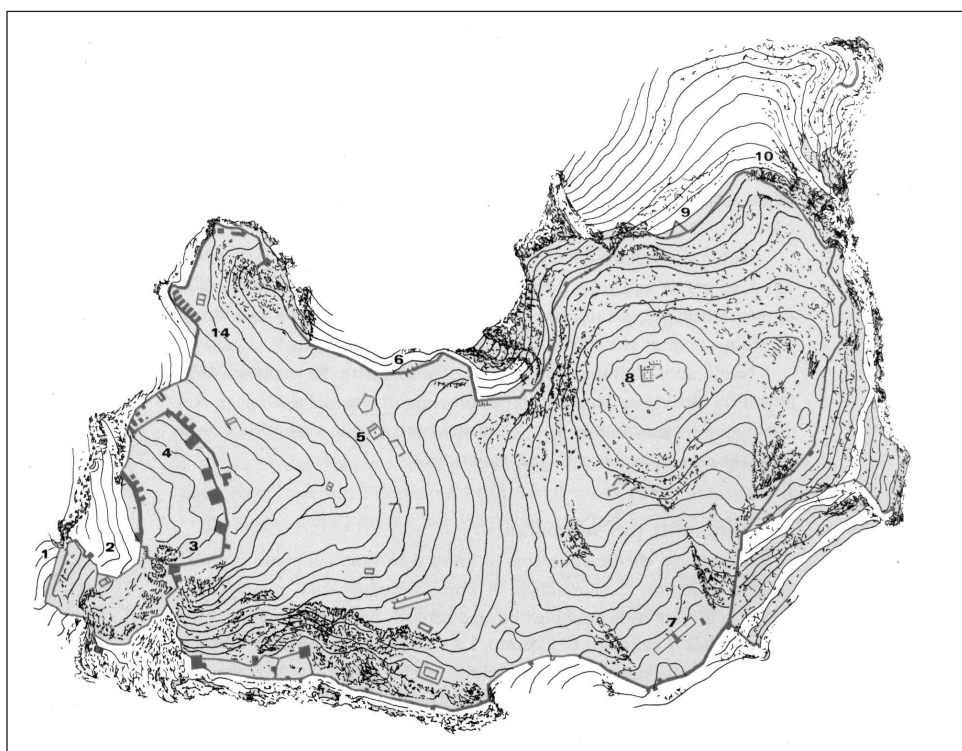
Inquadramento geografico: la posizione strategica dell'Antica Corinto tra il Golfo omonimo e quello di Saronico, (N. Papahatzis).



mitologici che fanno riferimento alla sua fondazione, la quale risulta, pur nelle differenti versioni del mito, tramandateci da Omero, Euripide o Eumelo¹³, sempre legata alla presenza di alcuni personaggi-chiave, come Sisifo¹⁴, che l'avrebbe fondata nel 1429 a. C., e come i suoi diretti successori Glauco e soprattutto Bellerofonte, l'eroe che avrebbe ucciso la Chimera grazie all'aiuto di Pegaso.

Ci limitiamo solo ad accennare alla leggenda più accreditata, secondo la quale a Bellerofonte, che riposava nel Tempio di Athena, apparve in sogno la dea, la quale, nel consegnargli briglie e morso, lo esortò a catturare Pegaso. Al momento della cattura, il cavallo alato era intento a bere l'acqua della sorgente Peirene, posta sull'Acrocorinto, proprio dove Pausania colloca la fonte *che di là scorre sotto terra l'acqua della città*¹⁵, mentre il *recinto sacro* a Bellerofonte è, sempre secondo il nostro Periegeta, vicino al *Kráneion*, il bosco sacro di cipressi situato all'ingresso della città¹⁶.

A proposito di miti che divengono *topici*, e che sono, come più volte ribadito, il *leit-motiv* della Periegesi, vale la pena di notare che, ancor oggi, il fascino di queste figure mitiche non si è del tutto appannato, se consideriamo che il nuovo logo del Museo Archeologico è basato proprio sulla figura del cavallo alato, serigrafato anche sulla porta a vetri da cui si accede al Museo. Anche nel caso di Corinto, quindi, *il mito è connesso al luogo di culto più intimamente che non se fosse destinato a dare una motivazione puramente esterna per la sacralità del luogo*¹⁷.



In alto: una moneta coniata a Sicyone raffigurante la Chimera; in basso: una moneta corinzia con la rappresentazione di Pegaso; a destra: pianta delle fortificazioni dell'Acrocorinto.

2.3.2 Scavi archeologici e viaggiatori dell'antichità: sulle tracce di Pausania

Le prime limitate indagini archeologiche, effettuate nel 1886 da Wilhelm Dörpfeld, *the first excavator*¹⁸, e successivamente dal 1892 al 1906 dall'*Archaeological Society of Athens*, sotto la direzione dell'archeologo greco Andreas Skias¹⁹, non ebbero risultati particolarmente significativi; esse infatti portarono alla luce solo alcune delle imponenti strutture di cui era costituito il Foro, all'epoca ancora quasi completamente occultato²⁰. In effetti, solo sette colonne monolitiche del peristilio del Tempio arcaico di Apollo²¹ costituivano gli unici resti ancora visibili dell'Antica Corinto, nella fase antecedente agli scavi. Scavi, comunque, che, come hanno recentemente sottolineato Nancy Bookidis e Ronald S. Stroud, *could be related to the description of Pausanias*²².

La conduzione in modo più sistematico di ricerche sul campo è stata curata, sin dal lontano 1896, dall'*American School of Classical Studies of Athens*²³, che ha portato alla luce importanti emergenze archeologiche di varie epoche nell'area dell'agorà greca e romana e nelle aree immediatamente limitrofe ad essa e, tra l'altro, ha svolto, e continua a svolgere, nel sito dell'Antica Corinto un ruolo di primissimo piano per l'avanzamento della ricerca archeologica, dato che gli scavi della Scuola hanno l'eccezionale primato di essere *one of the oldest continuing excavations in the world*²⁴.

Va, comunque, sottolineato che gli interessi scientifici dei suoi studiosi sono cambiati nel corso del tempo. I primi scavatori erano maggiormente interessati a rintracciare la topografia dei luoghi appartenenti all'età classica, al fine di identificare le emergenze architettoniche narrate da Pausania, che la visitò tra il 155 e il 165 d. C., presumendo, a torto, di trovare iscrizioni ed evidenze archeologiche di vario genere, che potessero contribuire in modo significativo a tracciare la storia sociale, giuridica ed economica della città.



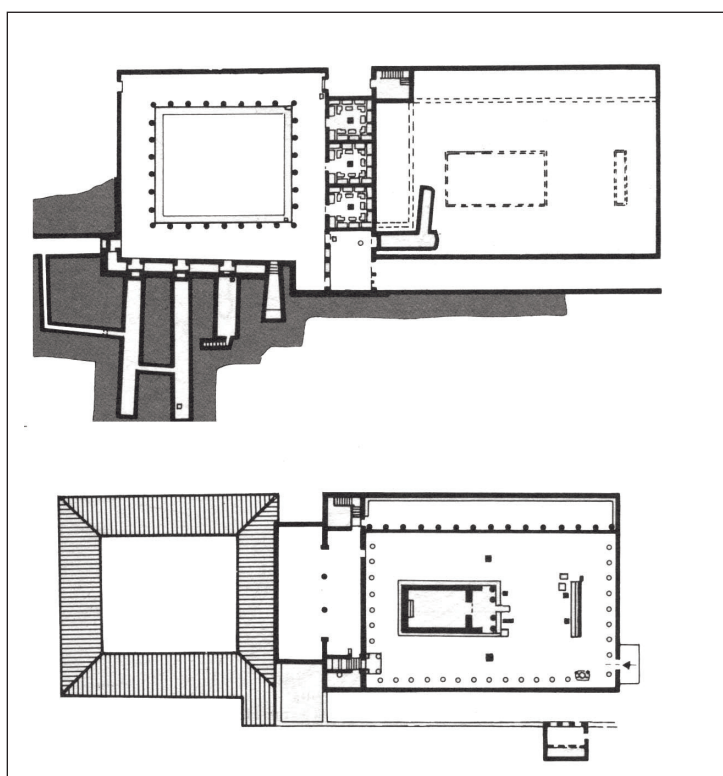
Il nuovo logo dell'Ancient Corinth Museum basato sulla figura stilizzata del cavallo alato.

In effetti, lo *status* politico della Corinto greca, governata prima da una tirannia e successivamente da un'oligarchia, non prevedeva la pubblicazione di leggi e decreti da esporre per farli conoscere al pubblico, contrariamente a quanto avveniva nei regimi democratici, come, per esempio, nel caso ateniese. Tra l'altro, il saccheggio, operato nel 146 a. C. dal generale romano Mummio, causò la distruzione quasi completa della città, i cui tesori artistici furono trasportati a Roma.

Un secolo dopo, nel 44 a. C., ai tempi di Giulio Cesare, quando venne avviata la ricostruzione della città, quasi interamente ricostruita sul vecchio impianto, come colonia romana con il nome di *Julia Laus Corinthus*, Corinto si presentava come un sito archeologico: *i rinvenimenti effettuati nelle sue tombe venivano addirittura studiati, commercializzati e collezionati con il nome di necrocorinthia*²⁵.

Già da questi brevi cenni sulle vicende storico-urbanistiche emerge chiaramente che, a meno di qualche caso isolato, i monumenti descritti dal Pausania risalgono prevalentemente all'epoca romana.

Di fondamentale importanza è stata, per la comprensione e l'interpretazione del testo periegetico, in riferimento alla città dell'Istmo, la rilettura proposta dall'autorevole archeologo lionese Georges Roux nel suo fondamentale saggio, pubblicato alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso²⁶, soprattutto per il fatto di aver condensato le risultanze di più di sessanta anni di scavi effettuati nell'area, superando in tal modo gli studi pubblicati, sia dall'inglese sir James Frazer nel 1898²⁷, sia dal filologo svizzero Hermann Hitzig, insieme al collega tedesco Hugo Blümmner,

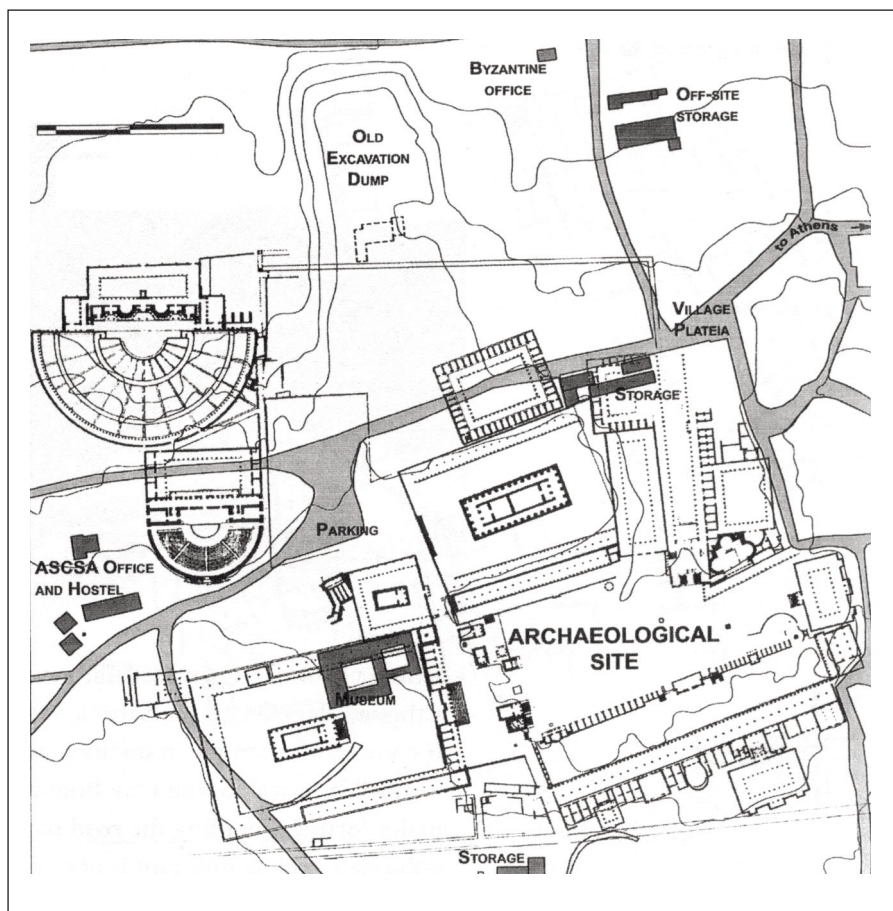


In alto: pianta della Fontana di Lerna in età ellenistica (K. Iliakis); in basso: pianta dell'Asklepieion in età ellenistica (K. Iliakis).

nel 1899²⁸, quando ancora nel *voμός*²⁹ della Corinzia solo qualche isolata indagine archeologica era stata compiuta.

Si tratta, come afferma lo stesso autore, di un *commentaire essentiellement archéologique et topographique*³⁰, proprio sulla base della lunga campagna di scavi appena citata, che aveva portato alla luce le emergenze architettoniche della Corinto visitata da Pausania ed anche nel solco disciplinare della sua specifica formazione classica di docente universitario di archeologia e letteratura greca³¹. Più recentemente, come già accennato³², e proprio negli ultimi anni, in diversi ambiti culturali e geografici, sia nel nostro Paese³³, sia Oltralpe³⁴, sia nel mondo anglosassone³⁵, abbiamo assistito ad un fiorire di studi e saggi specifici, chiaro ed incontrovertibile sintomo di un rinnovato interesse scientifico nei confronti e dell'intero testo periegetico, e di tematiche specifiche tratte da esso, e, di conseguenza, anche attorno alla figura dello stesso autore, come intellettuale greco del sec. II d. C.

Per quanto riguarda Corinto in particolare, come sostengono Domenico Musti e Mario Torelli³⁶, basandosi su studi antecedenti, l'itinerario tracciato dal nostro Perigeta nella Corinto romana, presenta non pochi interrogativi: mentre la *communis opinio* sostiene un itinerario in senso orario dell'agorà³⁷; un'altra tesi più recente propende, invece, per un itinerario in senso antiorario, ipotizzando una sorta di percorso ascensionale a zig-zag³⁸.



Il tracciato viario dell'attuale cittadina, inserito nella pianta del sito archeologico (G. Sanders).

Sembrerebbe comunque certo che Pausania cominci la sua narrazione dal versante orientale della città, a partire dal bosco sacro di cipressi denominato *Kráneion*³⁹, sottolineando con una sfumatura di rammarico, dopo un primo fugace cenno al mito fondativo urbano, la scarsa consistenza delle emergenze di epoca ellenica a tutto vantaggio di quelle del periodo romano: *le cose degne di menzione, in città, sono, in parte, quelle che sopravvivono fra le antiche, ma per lo più appartengono alla seconda fioritura della città*⁴⁰.

Oltre alle suddette interpretazioni esposte dai commentatori italiani, per la descrizione dell'itinerario urbano corinzio ci affidiamo anche al più recente saggio di Massimo Osanna, il quale individua ben quattro itinerari *più o meno coerenti dal punto di vista topografico*⁴¹, a partire dal Foro, dove sono ubicati la maggior parte dei santuari⁴², quegli *ἱερά* che, come ben sappiamo, sono l'interesse preminente del nostro Periegeta, *in una continua ricerca delle cose sacre e di quelle che costituiscono lo strumento primario della memoria del passato*⁴³. Probabilmente, è stata proprio la particolare situazione architettonico-urbanistica della *colonia Julia Laus Corinthus*, nella quale *la scomparsa di tracce fisiche del passato viene compensata dall'abbondanza di fatti narrati in quanto avvenuti in luoghi un tempo sacri e celebri*⁴⁴, a indurre Pausania, a soffermarsi maggiormente sulle vicende mitico-storiche della città. In tale ottica il nostro Periegeta, che non è tanto interessato a descrivere le singole emergenze architettoniche e scultoree in relazione ai loro contesti, quanto piuttosto a focalizzare l'*esistenza di ricordi ancora agganciati a luoghi*, sviluppa quattro itinerari: visita dell'agorà, percorso che dal Foro conduce al Lecheo, percorso sulla via per Sicione e ascesa all'Acrointo, sempre guidato dal suo personale *criterio selettivo*⁴⁵.

Secondo la storica Maria Pretzler, tra le pochissime città per le quali è possibile effettuare un'ideale ricostruzione, più o meno attendibile, della topografia urbana attraverso le descrizioni della Periegesi, *Corinth is the best example*⁴⁶. Sulla stessa lunghezza d'onda si collocano le approfondite analisi di William E. Hutton, il quale sostiene che le esposizioni urbanistiche in Pausania seguono uno schema che, in qualche modo, riecheggia quello applicato anche per le rappresentazioni paesaggistiche extraurbane: il *tour* inizia di solito dall'agorà e segue poi dei percorsi radiali all'interno della cinta muraria, tuttavia non si tratta di un'impostazione rigida, ma che si adatta, di volta in volta, alle circostanze dei luoghi⁴⁷.

2.3.3 Rapporto tra sito archeologico ed edificio museale

L'Antica Corinto⁴⁸, i cui primi insediamenti preistorici risalgono all'età neolitica, essendo stata quasi ininterrottamente abitata sino all'epoca medievale, con una fase di apogeo che si colloca nei secc. VIII e VII a. C., è quello che si dice un *multi-period site*⁴⁹. Dal punto di vista paesaggistico-ambientale, attualmente il sito si presenta perimetrato da un nuovo tracciato stradale e quasi completamente *accerchiato* da costruzioni abbastanza recenti, purtroppo non sempre rispettose della monumentalità e della sacralità dei luoghi. Si tratta di piccoli edifici, a due o a tre elevazioni, che, come è percepibile dai rilievi fotografici, lambiscono in più parti il perimetro dell'area archeologica.

Quest'ultima risulta, infatti, inglobata all'interno di una cittadina moderna di circa 2.000 abitanti, la quale funzionalmente, urbanisticamente ed economicamente gravita attorno alla fruizione del sito⁵⁰. Esso attualmente, con un flusso di visitatori pari a circa 160.000 presenze annue, si colloca al decimo posto tra le aree archeologiche più visitate nel territorio ellenico, dopo l'Acropoli ateniese, ed i siti di Knossos, Lindos, Delphi, Epidauros, Olympia, Micene, Sounion e Palamidi⁵¹.

Il progetto dell'edificio museale, ubicato nella parte occidentale del sito archeologico, è stato curato dall'architetto newyorkese William Stuart Thompson⁵². Il relativo impianto è stato realizzato negli anni 1931-33, grazie a una consistente donazione di un'altra cittadina newyorkese Ada Small Moore⁵³, già finanziatrice di precedenti iniziative dell'*American School of Classical Studies at Athens*⁵⁴, ai cui progetti era stata coinvolta in modo attivo da Edward Capps⁵⁵.

Quest'ultimo ottenne dalla filantropia americana due successive elargizioni, la prima di 40.000 dollari per la costruzione del museo e la seconda di 10.000 dollari per coprirne le spese di manutenzione. Alla cerimonia di inaugurazione, avvenuta nel 1934, a cui parteciparono, tra gli altri, il primo ministro greco, il ministro dell'Educazione, alcuni membri del Servizio Archeologico ellenico, era presente anche Ada Small Moore, la quale ricevette dal governo greco, in segno di ringraziamento, un *lèkytos* del sec. V a. C., la cittadinanza onoraria di Corinto ed inoltre il conferimento dell'alta decorazione di *Great Cross of the Savior*.

Nel corso della stessa cerimonia il museo, su sua espressa richiesta, è stato dedicato alla memoria del padre Edward Alonzo Small⁵⁶, profondo estimatore della cultura greca e colui il quale, sin da bambina, le aveva trasmesso la passione per il mondo classico. Tornata negli Stati Uniti, manifesta così la sua piena soddisfazione per l'allestimento museale: *I have a very definitive picture in my mind and appreciate very much the chronological arrangement of the different*

In alto: rovine del Tempio “E” di Ottavia; in basso: il prospetto principale del site-museum.



object, making it a real study museum, which of course, is what we wished⁶⁷.

Nel 1938, dopo soli quattro anni, la necessità di custodire la gran quantità di reperti scavati nel sito rese indispensabile un consistente ampliamento dell'edificio museale in corrispondenza del lato orientale, finanziato ancora una volta dalla stessa benefattrice americana con altri 10.000 dollari, resisi, però, insufficienti dopo l'interruzione dei lavori causata dagli eventi bellici. Così, un'ulteriore donazione di 30.000 dollari ha permesso di completare i lavori alla fine del 1950 e, tre anni dopo, di anettere nuovi spazi, adibiti a funzioni non espositive, quali depositi ed uffici.

L'edificio museale originario, avente un impianto planimetrico quadrato, si sviluppa, per quanto concerne la parte espositiva, su un unico piano fuori terra e si svolge attorno ad un'ampia corte interna porticata; un impianto analogo, ma di dimensioni minori, è quello realizzato negli anni Cinquanta, che si affianca al primo, lungo il lato orientale. Entrambi i corpi di fabbrica, situati nella parte sud-occidentale del sito, si inseriscono nell'ambito compreso tra le rovine del Tempio “E” di Ottavia e quelle del Tempio “C” di Giunone *Akraia*, e non risultano, sotto l'aspetto dell'inserimento paesaggistico, particolarmente invasivi nei confronti del sito, probabilmente anche per la situazione di degrado ambientale, che si registra nelle aree marginali del parco archeologico.

Nell'ambito del rapporto fortemente concettuale e di rimandi visivi che esiste, o meglio che dovrebbe esistere, tra edificio museale e sito archeologico, va purtroppo segnalata l'assoluta mancanza di *collegamenti* di qualsiasi genere e natura: *there is nothing to link the objects on display with the site(s) that produced them, with the history of the region, or with their function*⁵⁸. Mancanza di *links*, che compromette pesantemente la trasmissione del messaggio museale, svilendo le molteplici potenzialità interpretative insite nei reperti, qualora quest'ultimi siano correttamente relazionati ai contesti di appartenenza, e pregiudicando gli atteggiamenti fruitivi e mentali di decodifica del messaggio stesso, che si scatenano nel visitatore, anche il più pigro o disattento, se opportunamente stimolato.

Per quanto riguarda più specificamente il sito in questione si registrano, purtroppo, sia in ambito conservativo, sia in ambito fruitivo, altre carenze, quali, per esempio, lo stato di degrado delle emergenze archeologiche, e la mancanza di sentieri, che indichino i percorsi effettuabili dal pubblico, al quale, in tal modo, è permesso di muoversi senza limitazione alcuna. Fa eccezione l'apparato didattico che è invece ben concepito: recentemente sono stati collocati dei pannelli in corrispondenza delle emergenze archeologiche più significative, con disegni ricostruttivi intelligibili e didascalie in tre lingue (greco, inglese e tedesco), che puntualmente, per ogni monumento analizzato, fanno riferimento alle descrizioni di Pausania.



I lavori di ampliamento dell'edificio museale, realizzati nella prima metà del Novecento (Archivio American School of Classical Studies at Athens).



In alto e al centro: due fasi di cantiere connesse alla realizzazione dell'ampliamento del site-museum; in basso: i lavori nella corte interna e, sullo sfondo, il Tempio di Apollo (Archivio American School of Classical Studies at Athens).



In alto: l'allora direttore del Museo Archeologico con il progettista, l'arch. americano William Stuart Thompson; in basso: la cerimonia di inaugurazione del Museo Archeologico (Archivio American School of Classical Studies at Athens).



Alcune sale museali con gli allestimenti originari degli Anni Cinquanta (Archivio American School of Classical Studies at Athens).

L'edificio museale in rapporto al sito archeologico.



2.3.4 Il Museo tra *concept* museologico e progetto museografico: connessioni, interrelazioni e/o indipendenze e sconnessioni

L'esposizione dei reperti archeologici è concepita secondo un criterio rigorosamente cronologico, che a partire dall'età preistorica arriva sino all'età tardo-romana. Essa si svolge *indoor* in tre sale, dedicate rispettivamente ai reperti preistorici, arcaico-classici e romani, oltre a una quarta piccola sala monotematica dedicata ad Asklépios, mentre l'ampia corte interna porticata, nonché le aree immediatamente limitrofe all'edificio, sono adibite all'esposizione *open-air* di reperti marmorei, quali iscrizioni, frammenti scultorei, statue, capitelli, colonne, e, lungo una delle pareti dei portici, sono mostrati frammenti di un fregio a rilievo, che decorava il Teatro romano in età adrianea, raffigurante episodi tratti da narrazioni mitologiche, come le fatiche di Ercole, la Gigantomachia, e altre scene con amazzoni e guerrieri.

A fronte di una ricca collezione museale, che raccoglie più di novantamila monete, a cui vanno aggiunti altri novantamila reperti catalogati ed inventariati, disponibili per lo studio e la consultazione da parte di studiosi, e di un'enorme quantità di altri ritrovamenti di scavo⁵⁹, il museo in sé stesso è, per varie ragioni, alquanto obsoleto. Si tratta di un *concept* museologico abbastanza datato, basato su un'impostazione teorica, che, malgrado sia stata concepita nella prima metà del secolo scorso, sembrerebbe quasi di stampo ottocentesco, e dove uno dei tratti distintivi più criticabili consiste nell'espone in modo quasi ossessivo i reperti disponibili, affastellati nella dimensione spaziale, analogamente a quanto si può riscontrare in allestimenti coevi di altri *site-museums* greci, laddove *there was a tendency to display as many objects as possible* ed in cui *no care was taken to praise the archaeological context*⁶⁰.

Ovviamente l'allestimento ne risulta fortemente e negativamente influenzato: siamo in presenza di una serie di *displays* museali, che generano una *static collection*⁶¹, la quale, non tenendo conto dei moderni *standards* museografici, è presentata all'interno di vetuste vetrine, ubicate in ambienti piuttosto angusti.

Tra l'altro, la penuria di spazi a disposizione non consente di adeguare l'esposizione ai principi che disciplinano le moderne istituzioni museali.

Va inoltre detto, per inciso, che nell'ambito dell'apparato museale non vi è alcun riferimento alla significativa presenza dell'apostolo Paolo, che visse nella città dell'Istmo per diciotto mesi fra il 51 e il 52 d. C, e ciò malgrado la non trascurabile esistenza di un turismo religioso, che annualmente porta alcune migliaia di pellegrini cristiani a ripercorrere i luoghi in cui l'apostolo svolse la sua opera di conversione e di predicazione⁶².



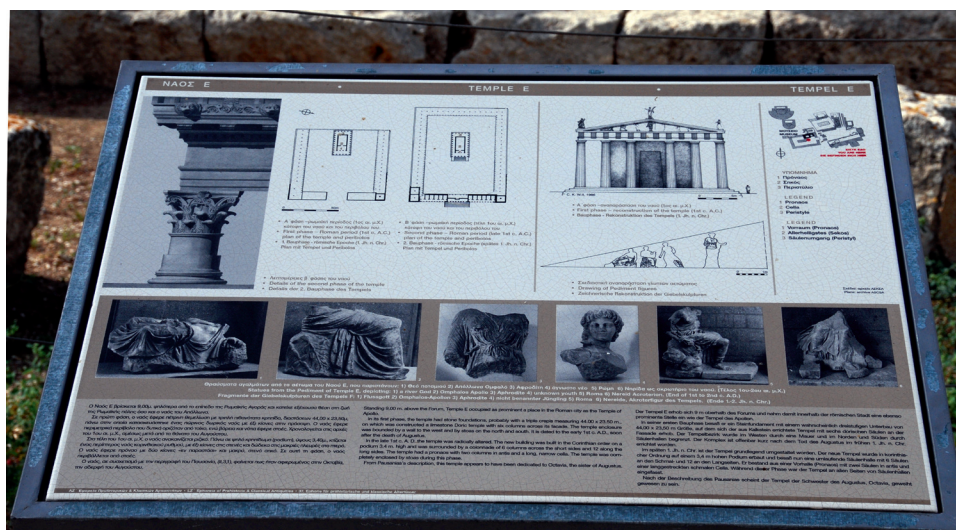
Alcune aree del sito limitrofe al Museo.

Tuttavia, nell'ambito dell'esposizione museale, particolare attenzione merita il recente ed intrigante allestimento museografico relativo alla piccola sala esclusivamente dedicata al culto del dio Asklēpios⁶³, il cui progetto di allestimento, curato dall'architetto Rena Stolidou e dall'archeologa Georgia Pandou, è stato interamente finanziato dalla comunità locale⁶⁴.

Si tratta di un'esposizione che mette in scena una discreta quantità di *ex-voto* fittili, offerti dai devoti-ammalati al dio-guaritore, ritrovati nel corso delle campagne di scavo, effettuate dall'*American School of Classical Studies at Athens*, dal 1929 al 1934, sotto la direzione del professore Ferdinand Jozef Maria de Waele⁶⁵. Va a tal proposito sottolineato che la consistente entità di materiali votivi, rinvenuti nei depositi votivi ritrovati nell'area dell'*Asklepieion*, fa da contraltare alla assoluta carenza di evidenze archeologiche relative alle strutture architettoniche del santuario⁶⁶.

Si tratta quasi esclusivamente di calchi in terracotta di parti anatomiche riprodotte in scala 1:1, quali gambe (21 esemplari), piedi (17 esemplari), braccia (14 esemplari), mani (11 esemplari), genitali maschili (18 esemplari), seni femminili (11 esemplari), teste (7 esemplari), orecchie (5 esemplari), occhi (3 esemplari), torsori maschili (3 esemplari), dita (3 esemplari), lingua (un esemplare), con una datazione che va dalla fine del sec. V a. C. alla fine del sec. IV a. C.

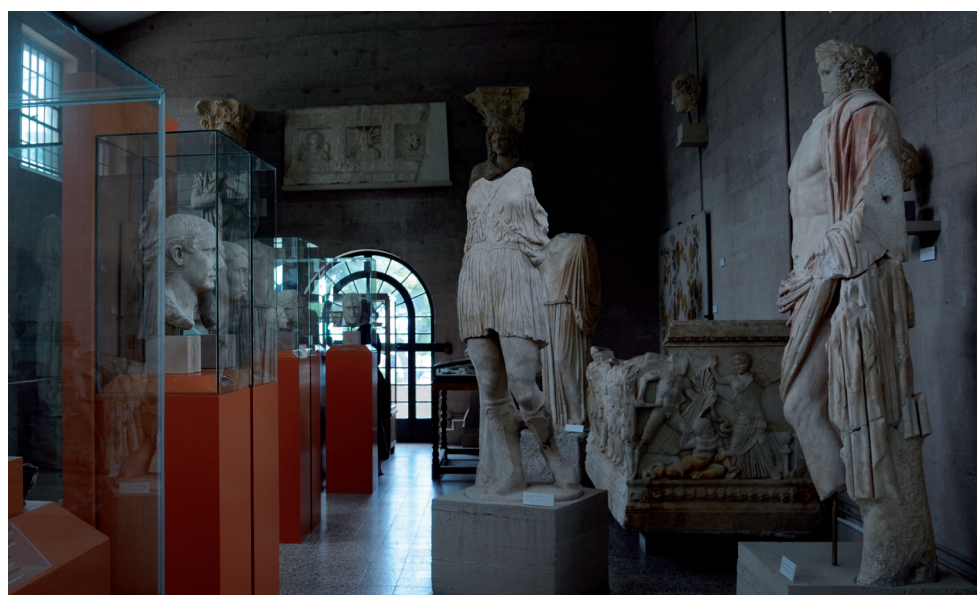
In merito a questi *ex-voto*, l'aspetto per noi maggiormente interessante, e decisamente più pertinente alla nostra ricerca, è quello connesso alle presumibili modalità espositive con cui erano esibite, nel loro contesto originario, queste *collezioni templari*⁶⁷ di arti e organi votivi, nei quali la presenza di tracce di pittura di vari colori lascia presupporre che fossero anche cromaticamente caratterizzate, quasi ad imitazione del reale cromatismo anatomico.



Uno dei pannelli dell'apparato didattico del sito archeologico.



In alto e al centro: reperti marmorei musealizzati open-air nella corte interna del Museo; in basso: reperti marmorei esposti in uno dei portici della corte.



In alto: l'attuale allestimento museale nella sala dei reperti geometrici, arcaici e classici; al centro e in basso: gli odierni allestimenti museografici nella sala dei reperti romani.

Ed in effetti, in base agli studi effettuati dagli archeologici sulla tipologia e la quantità dei materiali presenti nei depositi votivi corinzi⁶⁸, ed in riferimento a quanto è emerso dall'analisi degli inventari ritrovati nel Tempio di Asklépios di Atene⁶⁹, ma soprattutto in base alla presenza dei cosiddetti fori di sospensione, ritrovati negli *ex-voto* anatomici, è stato ipotizzato che quest'ultimi dovessero essere presumibilmente appesi alle pareti della cella del tempio o dell'*oikos* ad esso collegato per lo svolgimento della pratica cultuale⁷⁰, esattamente come sono esposti nei moderni santuari, a perenne memoria dei risanamenti miracolosi operati dalla divinità.

Ritornando adesso all'allestimento museografico attuale della sala di Asklépios, il posto d'onore è occupato dal *display* in cui è esposta una statuetta in marmo, che raffigura il dio-guaritore assiso in trono, ritrovata in una *domus* romana non lontana dall'*Asklepieion*, e che originariamente faceva parte di un gruppo scultoreo, in cui erano rappresentate altre divinità.

La presenza di tracce di pigmento rosso sulla statuetta lascia supporre che tale colore non avesse una funzione squisitamente decorativa, quanto piuttosto dovesse servire come base adesiva per incollarvi sopra la lamina d'oro che ne costituiva il rivestimento; da tutto ciò è plausibile presumere che il gruppo scultoreo in questione potesse essere, a scala ridotta, la rappresentazione dell'immagine cultuale crisoelefantina.

Completano il *display* una serie di planimetrie, che mostrano l'ubicazione del ritrovamento, ed un esaustivo apparato didattico, in greco ed inglese, nel quale sono riportate le notizie storico-archeologiche sul reperto in questione. Uno *storyboard*, costituito da planimetrie, fotografie e testo scritto, anch'esso bilingue, narra le vicende storiche, archeologiche ed urbanistiche degli impianti in epoca greca e romana dell'*Asklepieion*.



Display con la statuetta marmorea del dio Asklépios assiso in trono.

Un grande *showcase*, che occupa un'intera parete, accoglie un numero alquanto significativo di *ex-voto* anatomici, scelti tra quelli descritti in precedenza; essi sono esposti per contiguità tipologica e, per ovvie ragioni conservative, l'architetto museografo ha correttamente deciso di non utilizzare i fori esistenti, che, come già accennato, si pensa servissero per appenderli a parete, bensì di appoggiarli o di sostenerli, tramite discreti e più idonei supporti in plexiglass.

A tal proposito va sottolineato che nell'ormai lontano 1998, e quindi parecchi anni prima dell'allestimento in questione, nel nostro saggio *L'idea di museo* avevamo già immaginato per una struttura simile, quale l'*Asklepieion* di Epidauro, una situazione analoga a quella testé descritta, ipotizzando anche *una ricostruzione ideale della cella con il dio ed il museo dei suoi miracoli*⁷¹.



Allestimento museografico di ex-voto anatomici provenienti dall'Asklepieion.



Reperti marmorei esposti in uno dei portici della corte.

Note

1. P. G. THEMELIS, *L'Antica Corinto. La città e il museo*, Hannibal, Atene 2004.
2. Fondata nel 1858, successivamente ad uno dei tanti terremoti che distrusse in buona parte il vecchio insediamento, conta attualmente circa 30.000 abitanti.
3. Così era, e lo è ancor oggi, chiamata l'acropoli, un colle alto circa m 575; esso era difeso da una cinta muraria, che custodiva al suo interno una serie di edifici civili e religiosi tra cui il tempio di Afrodite e la fonte Lerna; per approfondimenti sulla fonte vedi C. ROEBUCK, *The Asclepieion and Lerna. Corinth XIV*, American School of Classical Studies at Athens, Princeton 1951.
4. Anche Pausania lo descrive paesaggisticamente, PAUSANIA, II, 1,5.
5. Alcune fonti antiche parlano addirittura di quattro porti, se si considerano tali anche i due approdi, denominati *Schoenus* e *Poseidona*, ubicati alle due estremità del *diolkos*, ossia la strada lastricata lunga circa km 6, le cui vestigia, portate alla luce negli anni 1956-59 dall'*Ephor* Nikos Verdelis, ma attualmente purtroppo in stato di avanzato degrado, sono ancora visibili accanto al moderno canale. Il *diolkos* realizzato nel 586 a. C., probabilmente dal tiranno Periandro, serviva a collegare i due golfi, evitando la pericolosa circumnavigazione del Peloponneso: in tal modo, lungo il suo tracciato, le imbarcazioni di piccolo cabotaggio, insieme ai loro carichi, potevano essere trascinate su carrelli, via terra, da una parte all'altra dell'Istmo, in STRABONE, *Geografia*, VIII, 2,1 e inoltre N. PAPACHATZIS, *Ancient Corinth*, Ekdotike Athenon, Athens 1998, p. 28.
6. Per ripercorrere le vicende del santuario vedi C. ROEBUCK, *The Asclepieion and Lerna. Corinth XIV*, cit.
7. Nel santuario, rinnovato ed ampliato nel IV secolo, ad ovest degli *ábata*, necessari per il sonno d'incubazione, si trovava una grande corte, adiacente ad una fontana, con tre sale da pranzo, in M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Lybra, Milano 1998, p. 54.
8. La sua celebrità in tutta l'antica Grecia era anche dovuta al fatto che il culto alla dea contemplava dei rituali di natura ierogamica, consistenti nella pratica della prostituzione sacra tra le ierodule, più di mille dedicate a Afrodite e addette alla cura del tempio, e, inoltre, al fatto che gli stranieri in visita alla città dovessero versare una consistente offerta

in denaro alla dea. Si pensa sia propria questa l'origine dell'antico adagio sulla città, citato anche da Strabone (VIII, 20), che suonava più o meno così: "il viaggio a Corinto non è per tutti", nel senso che non tutti economicamente potevano permettersi di recarsi a Corinto, in considerazione delle cospicue risorse finanziarie necessarie per divertirsi in quella che era nota come la città del lusso, dei divertimenti sfrenati e dei facili costumi, vedi anche G. LAURIELLO, «Non è da tutti andare a Corinto», in *Pneumorama*, n.28, (2002), pp. 40-43.

9. P. VALAVANIS, *Games and sanctuaries in Ancient Greece*, Kapon, Athens 2004 pp. 18- 19.

10. Vedi Cap. 2.5.

11. Per approfondimenti sulla più grande struttura templare del Peloponneso dopo quella di Zeus a Olympia, vedi N. PAPACHATZIS, *Ancient Corinth*, cit., pp. 30- 33 e P. VALAVANIS, *Games and sanctuaries in Ancient Greece*, cit., pp. 288- 290.

12. Vedi PAUSANIA, II, 1, 3-7 e inoltre N. PAPACHATZIS, *Ancient Corinth*, cit., pp. 30-39; per focalizzare la consistenza delle emergenze archeologiche del santuario in rapporto alla nascita e allo svolgimento dei giochi si rimanda a P. VALAVANIS, *Games and sanctuaries in Ancient Greece*, cit., pp. 268- 303.

13. Poeta epico del sec. VIII a. C. appartenente alla dinastia dei tiranni Bacchiadi, la quale governò la *polis* nei secc. VIII e VII a. C., citato da PAUSANIA, II, 3, 10

14. Figlio di Eolo, fu, secondo Pausania, re di Corinto, vedi PAUSANIA, II, 3, 11.

15. PAUSANIA, II, 5, 1.

16. PAUSANIA, II, 2, 4.

17. F. GRAF, *Il mito in Grecia*, Laterza, Bari 2007, p. 79.

18. N. BOOKIDIS e R. S. STROUD, *Apollo and the Archaic Temple at Corinth*, "Hesperia", v. 73, n. 3, (2004), pp. 401-426.

19. R. B. RICHARDSON, *The excavations at Corinth in 1896*, "American Journal of Archaeology", v. 1, n.6 (1897), pp. 455-480. Andreas Skias, docente all'Università di Atene, nella qualità di *Ephor of Antiquities* ha anche condotto gli scavi del sito archeologico di Eleusi con risultati ben più significativi, in V. PETRAKOS, «The stages of Greek Archaeology», in P. VALAVANOS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon, Athens 2007, p. 26.

20. Quali, per esempio, il Teatro, nel 1897, e la fontana Peirene, nel 1898.

21. Puntualmente citato, con la sua statua bronzea, da PAUSANIA, II, 3, 6.

22. N. BOOKIDIS e R. S. STROUD, *Apollo and the Archaic Temple at Corinth*, "Hesperia", cit., p. 401, cit. Concetto che gli stessi autori avevano già delineato nel breve ma interessante saggio N. BOOKIDIS e R. S. STROUD, *Demeter and Persephone in Ancient Corinth*, "American Excavations in Old Corinth", Corinth Notes n.2, American School of Classical Studies at Athens, Princeton 1987

23. Fondata nel 1881 da un Consorzio di nove università americane, in partecipazione con importanti uomini d'affari statunitensi, la Scuola è stato il primo centro americano di ricerca all'estero. Attualmente è il più grande dei quattordici istituti stranieri che operano ad Atene, e come prevede lo statuto fondativo, è ancora oggi una fondazione *no-profit*, che opera in Grecia come un'istituzione culturale privata, per ulteriori notizie si rimanda al sito *on-line* della Scuola.

24. È così descritto nella pagina *Mission & History* del sito *on-line* della Scuola. Attualmente nella sede di Corinto dell'*American School of Classical Studies of Athens* è assicurata una presenza costante per tutto l'anno di circa una quindicina di persone a tempo pieno (un direttore, due curatori, due conservatori, tre conservatori tecnici, due tecnici di laboratorio e tre impiegati) e una ventina stagionali, impiegati nelle campagne estive di scavi. Gli esiti scientifici degli scavi sono stati interamente pubblicati dall'*American School in Corinth Monograph Serie*, con articoli sui periodici *Hesperia* ed *American Journal of Archaeology*. Per la bibliografia completa delle pubblicazioni riguardanti i reperti scavati a Corinto, aggiornata alla fine del secolo scorso, si rimanda a C. K. WILLIAMS e N. BOOKIDIS (eds.), *Corinth, the centenary: 1896-1996*, v. XX, Harvard University Press, Cambridge 2003.

25. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit. p. 165 ed inoltre PACE, B., *Introduzione allo studio dell'archeologia*, Sciascia, Comiso 1989, p. 27.

26. G. ROUX, *Pausanias en Corinthie* (Livre II, I à 15), Les Belles Lettres, Paris 1958 con il ricco repertorio bibliografico ivi indicato.

27. J. G. FRAZER, *Pausania's Description of Greece*, vv. 1-6, Macmillan, London - New York 1898.
28. H. HITZIG e H. BLÜEMNER, *Pausaniae Graeciae Descriptio*, vv. I-III, Berlin-Leipzig 1896-1910.
29. Così sono chiamati ognuno dei cinquantuno distretti amministrativi (*νομοί*), che a loro volta confluiscono nelle tredici *περιφέρειες* in cui è suddiviso, amministrativamente, il territorio ellenico.
30. G. ROUX, *Pausanias en Corinthe* (Livre II, I à 15), cit., p. 12.
31. M. C. HELLMANN e M. YON, *Nécrologie. Georges Roux (19 septembre 1919 – 1^{er} août 2003)*, "Revue Archéologique", n. 2 (2003), pp. 361-366, alla quale si rimanda anche per il regesto bibliografico sulle opere dell'autore.
32. Vedi Cap. 1.3
33. PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 2, *La Corinzia e l'Argolide*, D. MUSTI e M. TORELLI, (cur.), Valla - Mondadori, Milano 1986.
34. D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit.
35. S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e J. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, cit.; W. HUTTON, *Describing Greece. Landscape and Literature in the Periegesis of Pausanias*, cit. ed inoltre M. MOULIOU, *The Classical Past, the modern Greek and their national self; projecting identity through museum exhibitions*, "Museological Review" della Leichester University, n.1 (1994), pp. 70-88.
36. PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 2, *La Corinzia e l'Argolide*, D. MUSTI e M. TORELLI, (cur.), cit., pp. 217-218.
37. *Ibidem*, p. 217.
38. *Ibidem*, p. 220.
39. Dove, come già detto, vi era il recinto sacro a Bellerofonte, PAUSANIA, II, 2, 4.
40. PAUSANIA, II, 2, 6.
41. M. OSANNA, *Tra monumenti, algamata e mirabilia: organizzazione del percorso urbano di Corinto nella Periegesi di Pausania*, in D. KNOEPFLER, e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit., p. 185.
42. PAUSANIA, II, 2, 6. Uno studio che ripercorre criticamente le tappe storiche dei principali santuari presenti a Corinto è N. BOOKIDIS, «The sanctuaries of Corinth», in C. K. WILLIAMS e N. BOOKIDIS (eds.), *Corinth, the centenary: 1896-1996*, v. XX, cit., pp. 247-260.
43. M. TORELLI, *Pausania a Corinto*, in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit., p. 140.
44. M. OSANNA, *Tra monumenti, algamata e mirabilia: organizzazione del percorso urbano di Corinto nella Periegesi di Pausania*, in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit., p.190.
45. *Ibidem*, pp.185- 99.
46. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, Duckworth, London 2007, p. 95.
47. W. E. HUTTON, *Describing Greece: Landscape and Literature in the Periegesis of Pausanias*, Cambridge University Press, New York 2005, pp. 145-174.
48. N. PAPACHATZIS, *Ancient Corinth*, cit., al quale rimandiamo per ripercorrere le principali fasi insediative della Corinto antica.
49. Così definito da G. SANDERS, «Corinth, Greece», in J. M. TEUTONICO e G. PALUMBO (eds.), *Management Planning for Archaeological Sites*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 2000, pp. 113-125, in part. p. 113.
50. Con quasi una quarantina di persone, che, a vari livelli, fanno parte dell'organico statale, sia nella struttura museale che negli uffici archeologici annessi, il comparto archeologico è economicamente il settore trainante della regione.
51. Va precisato che, non avendo a disposizione dati più aggiornati, abbiamo dovuto fare riferimento ai soli disponibili, che risalgono ad una decina di anni fa, fonte quotidiano *Kathimerini*, nell'edizione inglese del 22 aprile 1999.
52. Noto per aver supervisionato, assieme al collega Phelps Barnum, i lavori di ricostruzione della Stoà di Attalo II ad Atene, il cui progetto originale era stato recuperato da John Travlos,

architect of the School's Excavation. La Stoà venne ricostruita dall'*American School*, negli anni 1953-56, per ospitare ed esporre i reperti provenienti dagli scavi dell'Agorà, in H. A. THOMPSON, *The Stoa of Attalo II in Athens*, American School of Classical Studies at Athens, Princeton 1992, p. 4 ed inoltre IDEM, *John Travlos, 1908-1985*, "American Journal of Archaeology", v. 90, n. 3 (Jul. 1986), pp. 343-345.

53. Per notizie più dettagliate riguardanti la figura di questa appassionata collezionista (1858-1955), moglie del ricco industriale William H. Moore, si rimanda a D. AKE SENSABAUGH e S. BAKER MATHESON, *Ada Small Moore: Collector and Patron*, "Bulletin" della Yale University, (2003), pp. 31-49.

54. Da qualche anno contribuiva attivamente, con varie donazioni, a sostenere i programmi della Scuola, come scavi, progetti e realizzazioni di edifici anche in altre città greche.

55. Anch'egli newyorkese era l'allora Presidente del Comitato di Gestione della Scuola.

56. Una targa commemorativa, posta all'esterno del museo, che ancor'oggi ricorda l'intitolazione e la benefattrice, così recita: *this building wherein are gathered relics of the civilization of Ancient Corinth which have been excavated by the American School of Classical Studies at Athens. Was erected in 1931 by Ada Small Moore in memory of her father Edward Alonzo Moore, a scholar who delighted in the culture of Hellas*.

57. D. AKE SENSABAUGH e S. BAKER MATHESON, *Ada Small Moore: Collector and Patron*, cit., pp. 31-49.

58. G. SANDERS, «Corinth, Greece», in J. M. TEUTONICO e G. PALUMBO (eds.), *Management Planning for Archaeological Sites*, cit., p. 121.

59. Più di quaranta tonnellate di reperti inventariati, per lo più materiale ceramico, custoditi nei depositi per la consultazione e lo studio.

60. A. GAZI, «Artfully classified and appropriately placed: notes on the display of antiquities in early twentieth-century Greece», in D. DAMASKOS e D. PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008, pp. 67-82.

61. G. SANDERS, «Corinth, Greece», in J. M. TEUTONICO e G. PALUMBO (eds.), *Management Planning for Archaeological Sites*, cit., p. 121.

62. Le sue famose «Lettere ai Corinzi», che costituiscono una parte fondamentale della dottrina cristiana, continuano ad alimentare il pellegrinaggio, formato prevalentemente da devoti americani di culto battista e da asiatici di culto cattolico. Si tratta, comunque, di una apprezzabile minoranza rispetto al numero complessivo dei visitatori, anche a giudicare dalla presenza di numerosi negozi, ubicati a margine del sito, in cui si vendono *souvenirs* e oggetti di carattere sacro, legati alla presenza del discepolo nella città dell'Istmo. Su questi argomenti uno studio molto interessante è quello di J. MURPHY-O'CONNOR, *St. Paul's Corinth*, The Liturgical Press, Collegeville 2002, ed in particolare, per i nostri specifici interessi, pp. 5-39.

63. Riallestita per volontà dell'allora direttore del Museo Archeologico Mandis Alexandros.

64. Tale circostanza deriva dal fatto che entrambe le professioniste, di nazionalità greca, non fanno parte dell'organico del Museo. Cogliamo l'occasione per ringraziare l'archeologa Giotta Kassimi dello staff del Museo di Corinto, che gentilmente ci ha fornito le notizie riguardanti la sala di *Asklépios*.

65. I cui esiti, integralmente pubblicati da C. ROEBUCK *The Asclepieion and Lerna. Corinth XIV*, cit., propongono una corretta interpretazione delle strutture dell'*Asclepieion*.

66. Per approfondimenti riguardanti le varie fasi costruttive dell'*Asklepieion* e la sua consistenza architettonica si rimanda a C. ROEBUCK, *The Asclepieion and Lerna. Corinth, XIV*, cit.; si veda inoltre M. LANG, *Cure and Cult in Ancient Corinth. A guide to the Asklepieion*, American School of Classical Studies at Athens, Princeton 1977 ed anche il recente studio di M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, v.1, «l'Erma» di Bretschneider, Roma 2007, pp. 289-312 con i nutriti riferimenti bibliografici in esso indicati.

67. Della complessa ed intrigante tematica relativa alle collezioni ed agli allestimenti nella musealità templare ci siamo già occupati in M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit. pp. 35-52.

68. Secondo Milena Melfi, che si rifà *in toto* alla tesi di Carl Roebuck e Jozef Maria de Waele, l'origine di questi depositi (della fine sec. IV a. C.) è da attribuire alla consolidata prassi di occultamento delle offerte, dovuta, nel caso specifico, alla totale riedificazione

delle strutture del santuario, avvenuta in età ellenistica intorno al 300 a. C., in sostituzione del precedente impianto di età arcaica, M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, cit., p. 294.

69. M. LANG, *Cure and Cult in Ancient Corinth. A guide to the Asklepieion*, cit., p. 29..

70. M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, cit., pp. 291-293.

71. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit. p. 40

2.4 Sito e Museo Archeologico di Delphi

2.4.1 Inquadramento geografico e storico-mitologico

L'antica Delphi, situata in uno splendido anfiteatro naturale alle pendici meridionali del celeberrimo Monte Parnaso¹ e circondata dalle ripide e torreggianti pareti verticali delle rocce gemelle delle Fedriadi², si affaccia sul Golfo di Itea, l'antica Cirra, porto della città di Crisa, dove sbarcavano i pellegrini, che arrivavano via mare, per visitare il santuario. Delphi godeva di una posizione orografica invidiabile: dal punto di vista territoriale-strategico, era un importante crocevia³ dell'antica Focide, mentre da quello ambientale-paesaggistico era, e continua ad essere, uno dei luoghi più affascinanti ed evocativi di tutto il territorio ellenico, tanto che nel 1987 l'UNESCO ha inserito il sito archeologico di Delphi nella lista del patrimonio mondiale degli *Hellenic World Heritage Monuments*⁴. Secondo il classicista americano Paul Mac Kendrick: *Of natural beauty rocky Delos has none; sandy Olympia is redeemed by its pine trees; but Delphi in its natural amphitheater under the rosy outcrop of Mt. Parnassus, above the gray-green olive-clad Pleistos Valley, is one of the most beautiful spots in Greece, if not in the world*⁵.



Sito archeologico di Delphi,
foto aerea.

Più o meno sulla stessa lunghezza d'onda è l'archeologo greco Phothios M. Petsas, già direttore del Museo Archeologico di Delphi: *De sa situation panoramique, Delphes regarde les flancs gris-vert du mont Kirphis, la gorge du Pleistos, la plaine d'Amphissa et d'Itéa, la mer presque toujours calme de la baie d'Itéa et, par-delà le golfe de Corinthe, les montagnes infinies du Péloponnèse: spectacle grandiose qui allie toutes les beautés de la nature! À ce là s'ajoute l'immense oliveraie, comme une mer aux tons gris-vert*⁶.

Il sito, che sorge a un'altitudine tra m 500 e 700 sul livello del mare, è caratterizzato, come già accennato, dalla presenza incombente delle Fedriadi, presso le quali si apriva una profonda fenditura da cui fuoriuscivano vapori mefitici, alle cui proprietà esso deve gran parte del prestigio e della fama di cui ha goduto come centro culturale, sin dall'epoca micenea⁷.

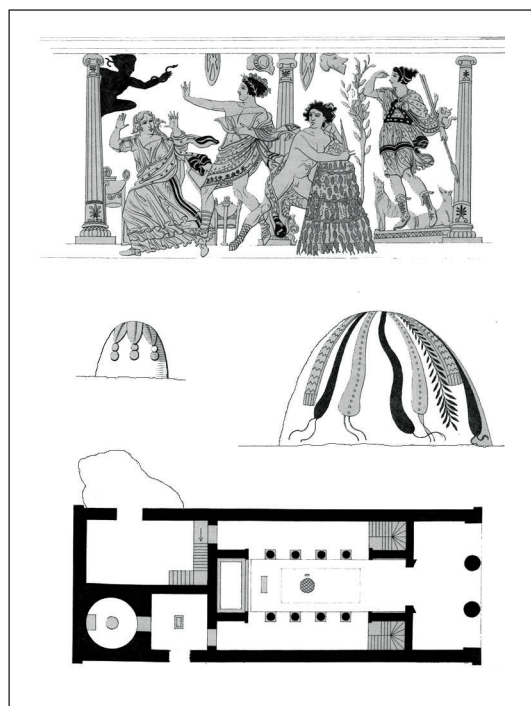
Tale particolare prerogativa del sito è stata una delle ragioni principali che hanno indotto a fissare in origine, in questo luogo allora chiamato *Pithó*, la presenza di un'arcaica divinità autoctona, e poi della ctonia Gea⁸, primigenia madre degli dei, come divinità oracolare, e di Dioniso, ancor prima della fondazione del santuario da parte di Apollo Delfico⁹, secondo la tesi, ormai accreditata, di una continuità culturale in quest'area sin dal neolitico, sostenuta, tra gli altri, anche dall'archeologo francese Georges Roux¹⁰.

Una sorta di *vocazione sacrale* del sito, che si è concretizzata nella stratificazione e nell'avvicendamento del culto apollineo su primigeni riti pregressi, e che viene documentata a livello archeologico attraverso il ritrovamento di statuette votive, raffiguranti, prima, una divinità femminile (secc. XIV- XI a. C.), ed in seguito (secc. XI- IX a. C.), esclusivamente personaggi di sesso maschile¹¹. Tra l'altro, Delphi era anche sede dell'*ὀμφαλός γῆς*¹², l'ombelico della terra, e quindi, in base alla concezione geocentrica dell'epoca, il centro del mondo intero, dato che secondo il racconto mitologico, proprio qui a Delphi, ai piedi del monte pitico, si sarebbero incontrate le due aquile sacre, liberate contemporaneamente da Zeus dall'estremo Oriente e dall'estremo Occidente, per stabilire la posizione esatta del centro del pianeta, indicando in tal modo l'importanza del luogo e presagendo così la fama che avrebbe raggiunto in età classica¹³.

Fortunatamente dalle varie testimonianze degli autori antichi e dalle raffigurazioni presenti nella pittura vascolare possiamo trarre un'idea abbastanza attendibile della configurazione architettonica ed allestitiva dell'*ádyton* del tempio, oggi completamente distrutto, in cui era ubicato l'*omphalós*, concretamente identificato in uno strano masso di forma conica, ritenuto anch'esso sacro, e rivestito da un tessuto costituito da strisce di lana intrecciate, l'*ἀγπηρόν*¹⁴. Una ricostruzione dell'*ádyton*, ipotizzata da Georges Roux, basata appunto sulle fonti antiche, lo rappresenta in modo alquanto

dettagliato: la sacerdotessa Pythia, vera e propria portavoce dell'oracolo apollineo, seduta, durante i suoi enigmatici vaticini, sul tripode divinatorio, ancorato al bordo in pietra del *χάσμα γῆς*¹⁵, l'albero di alloro dalle foglie ispiratrici, con la «tomba» di Dioniso e con la statua aurea di Apollo e, sotto il suo baldacchino, l'*omphalós* lapideo sormontato dalla riproduzione delle due aquile sacre¹⁶. Tra l'altro, la particolare vulnerabilità geologico-ambientale del sito, soggetto a rischi di origine naturale, come fenomeni sismici, inondazioni, o eventi come la caduta o il distacco di massi dai monti circostanti la vallata, ha indotto gli antichi abitanti della regione della Focide a credere che questi fenomeni fossero nient'altro che segni tangibili ed evidenti attraverso i quali gli dèi, o probabilmente anche misteriose forze della natura, si manifestavano per palesare la loro volontà.

In ciò, come ben argomenta John Boardman, la suggestività del paesaggio, determinata per esempio da una *silhouette* bizzarra o la stranezza di formazioni rocciose o di corsi d'acqua, era sufficiente a dimostrare una qualche presenza divina e, tra l'altro, *la personificazione di elementi naturali era prassi comune, accompagnata o meno da un avvenimento mitologico*¹⁷, laddove gli elementi della natura e del paesaggio, ossia i *naturalia*, più erano insoliti o fuori del comune, tanto più potevano offrire lo spunto per imbastire una storia "su misura" che fosse in grado di fornire una spiegazione inerente la loro straordinarietà; ma come acutamente sostiene l'archeologo americano, in genere *non si tratta tanto dell'identificazione con un personaggio o un episodio specifico, quanto di un motivo per creare un luogo di culto*¹⁸.



In alto: l'omphalós delfico all'interno del Tempio di Apollo a Delphi, rappresentato nella decorazione di un cratere; a destra: il ridisegno della stessa decorazione vascolare, dell'omphalós, posizionato al centro del náos, e la ricostruzione dell'adyton secondo C. Boetticher.

In tal senso un caso emblematico è quello inerente *l'ambiente trascendentale* di Delphi, dove, da un lato, dalla presenza di elementi naturali (sorgenti, corsi d'acqua, boschi) era dipesa, sul piano pragmatico, la scelta dell'ubicazione più consona per il sito e ciò al fine di consentire il sostentamento della comunità da insediare, dall'altro, gli stessi luoghi *venivano abitati come minimo da una ninfa ad hoc, se non da un dio*¹⁹.

Non a caso Delphi è stato uno dei più importanti centri religiosi dell'antichità, sede del santuario panellenico²⁰ e del più celebre oracolo dell'antica Grecia: prova ne sia che nessuna decisione di una certa rilevanza, che fosse di carattere politico o privato, veniva presa senza prima aver consultato il profetico dio Apollo: *contrary to a commonly held picture of the Delphic oracle as an irrational or magical exception to the normal rational conduct of community affairs, recent studies have concentrated upon the function of divination as a regularly-used tool for decision making within state government*²¹.

A destra: Egeo, mitico re di Atene, ascolta la profezia della sacerdotessa Pythia, seduta sul tripode divinatorio nella decorazione di un kylix a figure rosse; a sinistra: il dio Apollo dà il benvenuto a Dioniso giunto a Delphi, ai loro piedi l'omphalós, simbolo del santuario, da un cratere a figure rosse.

In basso a destra: Apollo, assiso in trono nel suo Tempio, rappresentato tra l'omphalós e il tripode divinatorio nella decorazione di un cratere a figure rosse.

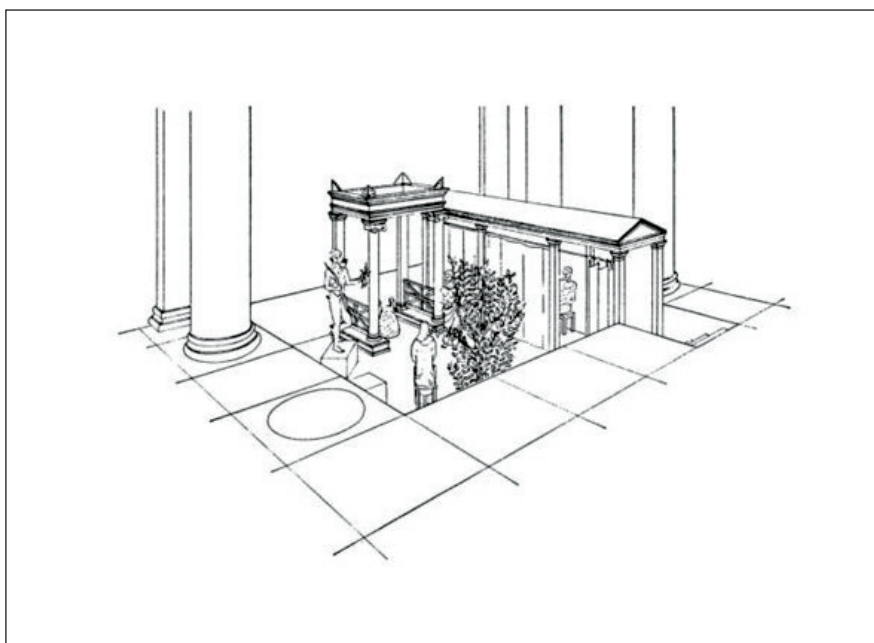


2.4.2 Scavi archeologici e viaggiatori dell'antichità: sulle tracce di Pausania

Il classicista statunitense Paul Mac Kendrick, manifestando il suo autorevole parere in termini più che lusinghieri, e diremmo quasi affettuosi, nei confronti della *Periegesi* e del suo Autore, a proposito di Delphi così si esprime: *before the work began, or the village was moved, ancient landmarks –the dip in the ground that marked the stadium, the Castalian spring, the retaining wall of the Gymnasium, the lower sanctuary, long used as a stone quarry- could be recognized, with the aid of the ancient Baedeker, Pausanias, whose meticulous guidebook [...] with a contagious affections for religion, history, and art, is often the Greek archeologist's best friend*²².

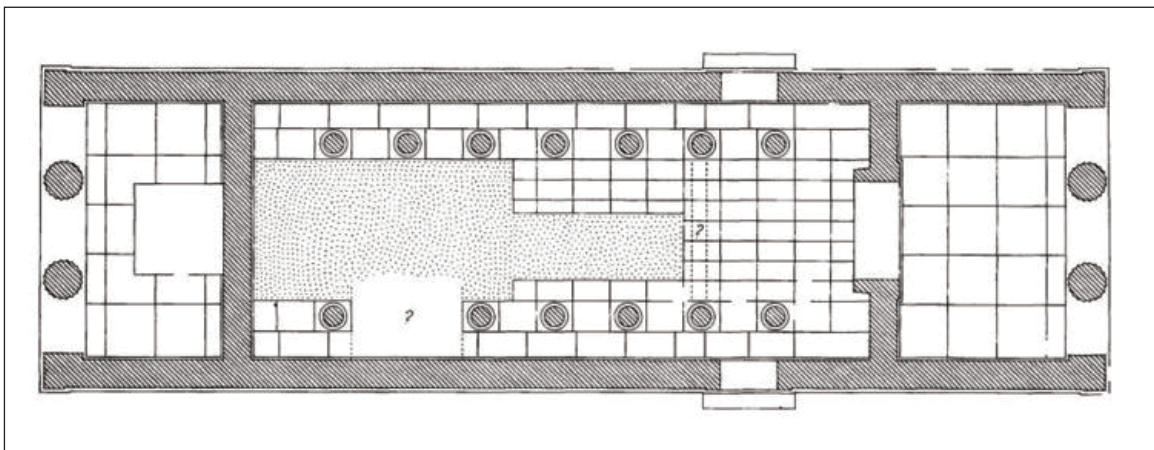
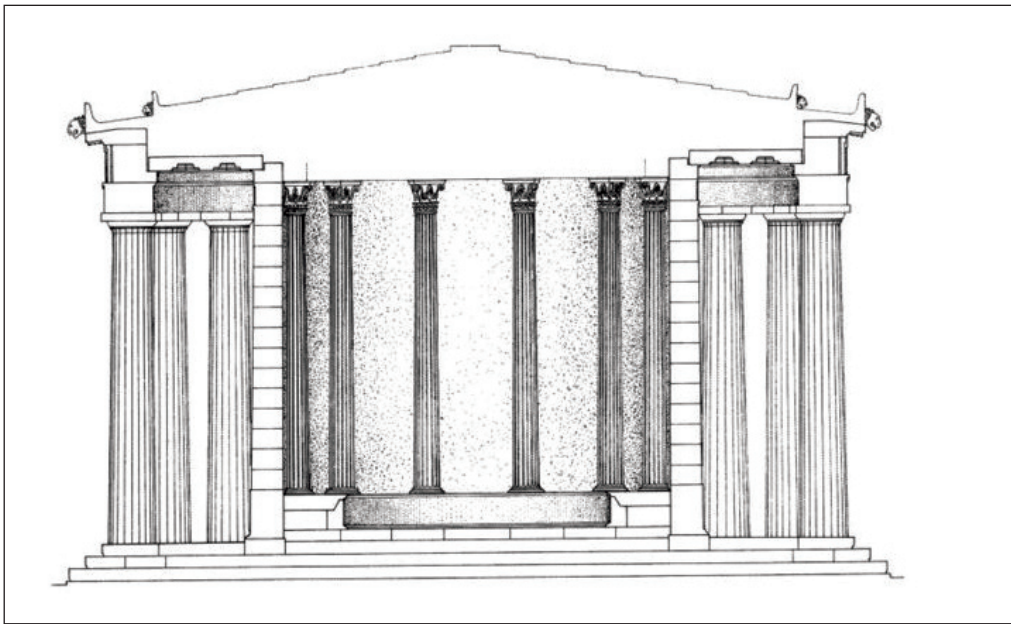
Il sito, pur essendo considerato sin dall'antichità il centro del mondo, era stato totalmente dimenticato per ben otto secoli: dagli inizi del sec. VII d. C. sino alla prima metà del sec. XV; e addirittura in epoca medievale un piccolo villaggio, chiamato Kastrì, si era di fatto insediato proprio sull'area del santuario delfico, con la sostituzione quasi completa delle sue architetture, utilizzando le antiche rovine come una vera e propria cava a cielo aperto, da cui trarre i materiali per le nuove costruzioni.

È evidente che tale circostanza, oltre a provocare una parziale distruzione delle stesse rovine, al momento della sua riscoperta ne *rese meno fruttiferi gli scavi*²³, e ciò anche in relazione al suo posizionamento, essendo ubicato *a metà costa su una montagna di roccia dolomitica dove è impossibile il formarsi di uno strato di humus protettivo*²⁴.



Disegno ricostruttivo dell'adyton
secondo l'ipotesi ricostruttiva di
George Roux.

Pianta e sezione del náos del Tempio di Apollo.



Copia dell'omphalós tra le rovine del santuario.



In effetti solo dopo alcuni secoli di completo oblio, il fascino paesaggistico ed architettonico dell'antica Delphi, ampiamente celebrato sin dall'età classica dai testi di Erodoto²⁵ e successivamente anche dagli scritti di Plutarco²⁶, comincia a richiamare, a partire dal sec. XV, una nutrita serie di viaggiatori, eruditi, storici, archeologici, architetti ed anche semplici appassionati di cose antiquarie provenienti da varie nazioni europee, i quali, fortemente influenzati dalla lettura delle fonti letterarie antiche, prima tra tutte la *Periegesi*, intendevano confrontarsi *in praesentia* con l'oggettività dei luoghi, anche allo scopo di riportarne alla luce gli originari fasti ed i segreti ormai sepolti.

Citiamo, tra gli altri, il viaggiatore Ciriaco d'Ancona²⁷, che nel marzo del 1436, dopo aver scoperto l'iscrizione *ΔΕΛΘΟΙ*, ha avuto il merito di essere stato il primo a identificare l'area da cui proveniva l'iscrizione in questione come l'antica Delphi e, detto per inciso, nei suoi appunti si prese gioco dei residenti del villaggio di Kastrì, asserendo ironicamente che gli abitanti, pur vivendo sulle rovine, ignoravano completamente sia l'ubicazione, sia la stessa esistenza del sito.

La figura di questo umanista italiano, considerato come un *pater antiquitatis*, autore di alcune opere fondamentali per la conoscenza delle antichità greche quali l'*Itinerarium* e l'*Antiquarum rerum commentaria*, è stata descritta quasi come la reincarnazione, a distanza di ben tredici secoli, dello stesso Pausania, anche se sembrerebbe che per i suoi viaggi, di cui predisponessa gli itinerari in modo scientifico e meticoloso, fosse guidato da alcuni testi antichi quali, per esempio, la *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio o la *Geographia* di Tolomeo, ma che non possedesse nessun codice della *Periegesi*!



L'iscrizione ΔΕΛΦΟΙ che nel 1436 ha consentito a Ciriaco d'Ancona l'identificazione del sito.

Nel 1676, a distanza di oltre due secoli, il medico lionese Jacob Spon, appassionato di antichità, e il suo amico George Wheler, botanico inglese, sono da considerare, secondo Maria Pretzler²⁸, i pionieri di una lunga tradizione di viaggiatori che hanno usato, a partire dalla seconda metà del Seicento, il testo di Pausania come una vera e propria guida di viaggio. Essi sono stati tra i primi ad investigare il sito dell'antica Delphi, confermando l'ipotesi precedentemente formulata da Ciriaco d'Ancona, sulla base dell'identificazione di alcune importanti emergenze, come per esempio il Tempio di Apollo e il Ginnasio. A Spon e Wheler va ascritto il merito di aver seguito le indicazioni di Pausania con l'intento di volerle rintracciare nel contesto del villaggio di Kastri: *what I found most strange is that the most famous place on earth has seen such a reversal of fortune, so that we had to look for Delphi at the site of Delphi itself and to ask where the temple had been although we stood on its foundations*²⁹ e più avanti, non senza rimpianto, che Spon, lasciando il sito, si esprime nei confronti di quest'ultimo e della *Periegesi*: *we had to leave the site and to content ourselves with what the books can convey about the riches and ornaments of that place, because there is no longer anything but misery there and all its splendour has passed like a dream*³⁰.

Si dovrà aspettare sino al 1838, data che costituisce una tappa importante per il futuro destino di Delphi, in quanto segna la presa di coscienza da parte delle autorità preposte alla tutela delle emergenze archeologiche in territorio ellenico: il governo greco, infatti, in assenza dei fondi necessari per l'espropriazione dell'intero sito, decide di emanare delle appropriate misure di salvaguardia, e a tal fine sancisce di includere il sito, ancora non scavato, in una lista di aree nelle quali *it is prohibited to give as a dowry any plot of land on which there are antiquities*³¹.

Sarà grazie alle prime campagne condotte a livello scientifico, sebbene attraverso indagini e scavi ancora del tutto parziali e saltuari, effettuate dagli archeologi tedeschi Carl Ottfrid Müller con il suo discepolo Ernst Curtius (1840)³² e Hans Pomtow (1887)³³, nonché dai francesi Carle Wescher, Paul François Foucart (1863-1865)³⁴ e Bernard Haussoullier (1880), che si effettuerà una critica serrata al testo di Pausania, incrociando i dati desunti dalle emergenze dissotterrate con quanto descritto nello stesso testo.

Per le ricerche archeologiche e gli scavi sistematici si dovrà attendere il 1891, quando l'*École Française d'Athènes*³⁵ ottiene dal governo ellenico l'autorizzazione ad effettuare quella che da allora sarà denominata la *Grande Fouille*³⁶ (1892-1902), diretta nelle prime fasi dall'archeologo francese Théophile Homolle³⁷. Va da sé che presupposto imprescindibile per l'inizio della campagna di scavi fosse ovviamente lo spostamento del villaggio, che venne definitivamente trasferito nella sua attuale ubicazione, non troppo lontano dal santuario.

Circostanza, questa, accelerata dagli ingenti danni provocati da alcuni disastri naturali, piogge torrenziali prima (1864) e un forte terremoto dopo, che nel 1870 provocò la morte di una trentina di abitanti e la distruzione di molte abitazioni del villaggio di Kastrì, motivo per cui i suoi cittadini, dopo le prime accese opposizioni e forti resistenze durate qualche decennio, comprendendo finalmente la pericolosità di continuare a vivere sotto le rocce delle Fedriadi, finirono per acconsentire al suo trasferimento, grazie anche all'opera di persuasione svolta dagli organismi ufficiali, quali l'*Archaeological Society*³⁸, l'*Antiquity-lovers Society*³⁹ e, soprattutto, dal *Comitato per gli Scavi di Delphi*⁴⁰.

Tuttavia, malgrado tutti questi oggettivi ostacoli, le varie campagne di scavo, succedutesi a più riprese nell'arco di oltre un secolo e ancora *in itinere*, hanno portato alla luce gran parte degli elementi di fondazione delle emergenze architettoniche di età classica, oltre ovviamente a brani di elementi

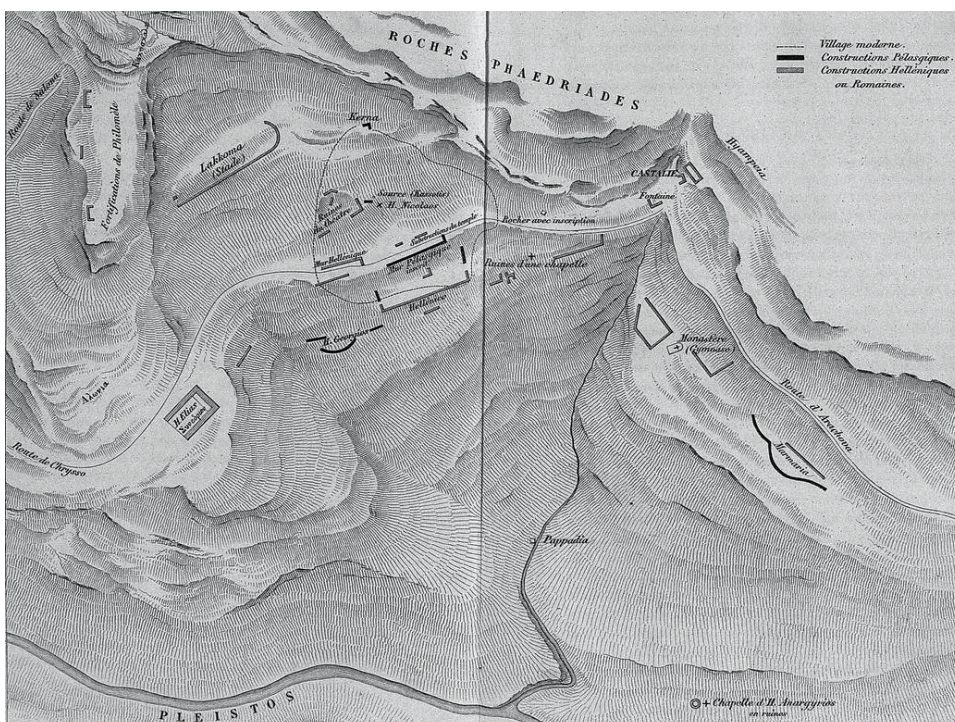


Il villaggio di Kastrì, costruito sulle rovine del santuario delfico e, sullo sfondo, la fonte Kastalia che sgorga dalla rocce Fedriadi.

architettonici e decorativi delle stesse e a frammenti scultorei o talvolta anche opere scultoree quasi integre: *dai kouroi arcaici, opera di Polymedes argivo [...] alle metope del tesoro degli Ateniesi, ai fregi del tesoro dei Sifni, all'auriga dell'ex-voto del siciliano Polizalos: tutte opere che precisarono la conoscenza dell'arte greca dall'arcaismo alla stile severo*⁴¹.

Uno dei primi ritrovamenti, ossia i due giganteschi arcaici *Kouroi*⁴², sarebbero da identificare con i gemelli Cleobi e Bitone⁴³, rispettivamente portati alla luce il maggio del 1893 e la primavera successiva. Tale ritrovamento, per Paul Mac Kendrick, ha un valore simbolico molto significativo, dato che consentirebbe di riconnettere le vicende archeologiche a quelle storiche⁴⁴: infatti, secondo la storia narrata da Erodoto⁴⁵, essi diedero una straordinaria dimostrazione di affetto filiale, motivo per cui la loro madre, sacerdotessa di Era ad Argo, pregò la dea di conceder loro la “dolce morte”, cioè che li facesse addormentare per sempre nel suo santuario; gli Argivi, allora, commossi, intorno al 600 a. C. dedicarono a loro delle statue, che raffiguravano gli *uomini migliori mai vissuti*⁴⁶, e le consacrarono ad Apollo delfico⁴⁷.

Va sottolineato un aspetto singolare ed emblematico, che forse più di altri dà l'idea della grande considerazione di cui godeva la *Periegesi* tra la fine del sec. XIX e gli inizi del secolo scorso: i primi scavi archeologici dell'*École Française d'Athènes*, effettuati sul sito tra il 1892 e il 1903, avevano il precipuo scopo di portare alla luce esclusivamente il livello stratigrafico del periodo classico, e relativi luoghi e reperti, con il preciso intento di raggiungere esclusivamente la fase visitata e narrata da Pausania⁴⁸, quasi come a voler riscontrarne la effettiva veridicità!



Pianta delle rovine di Delphi, secondo P. F. Foucart (1865), prima della Grande Fouille.



Disegno ricostruttivo del sito archeologico durante la Grande Fouille con il muro poligonale, le strutture di fondazione del Tempio di Apollo e, sullo sfondo, il villaggio di Kastri, effettuato dagli architetti dell'École Française d'Athènes (1893).

Secondo Maria Pretzler, le narrazioni che Pausania fa di alcuni siti più significativi, come appunto Delphi o anche Olympia, danno allo stesso autore la possibilità di indagare sulle complesse relazioni e connessioni, che, a livello del racconto mitologico e sacro, si intrecciavano con il territorio, transcendendo la semplice trattazione geografica, ma soprattutto gli offrono *an opportunity to survey much of the Greek world*⁴⁹. E per quanto riguarda l'aspetto ambientale, con particolare riferimento alle relazioni intercorrenti tra il sito di Delphi, il territorio circostante e la presenza paesaggisticamente rilevante del Monte Parnaso, sempre Pretzler individua in tali descrizioni una sorta di *défaillance* concettuale, che impedisce al nostro Autore di centrare il vero nocciolo della questione: *Delphi is presented as the focal point of Phokis, and Pausanias emphasis its links with other Phokian cities by following a number of difficult mountain routes. His description acknowledges the mountainous territory but it does not reflect how the Parnassos range which dominates the region affected connections between its cities*⁵⁰.

In rapporto al trattamento riservato, per esempio, alle descrizioni esaustive del sito di Olympia, che occupano quasi interamente i Libri V e il VI della *Periegesi*, i ventisette capitoli dedicati al santuario di Delphi sembrano decisamente esigui, soprattutto in considerazione della fama di cui godeva lo stesso santuario⁵¹. Se a ciò si aggiunge il fatto che il Libro X si conclude in modo alquanto brusco, si potrebbero formulare due ipotesi: o che il libro sia rimasto incompleto, o che i capitoli finali siano andati persi; va comunque sottolineato che l'intero ritmo dell'ultimo libro, dedicato al *Viaggio in Focide*, non è esattamente quello che il lettore, dopo aver letto i nove precedenti, si aspetterebbe dallo stile di Pausania⁵².

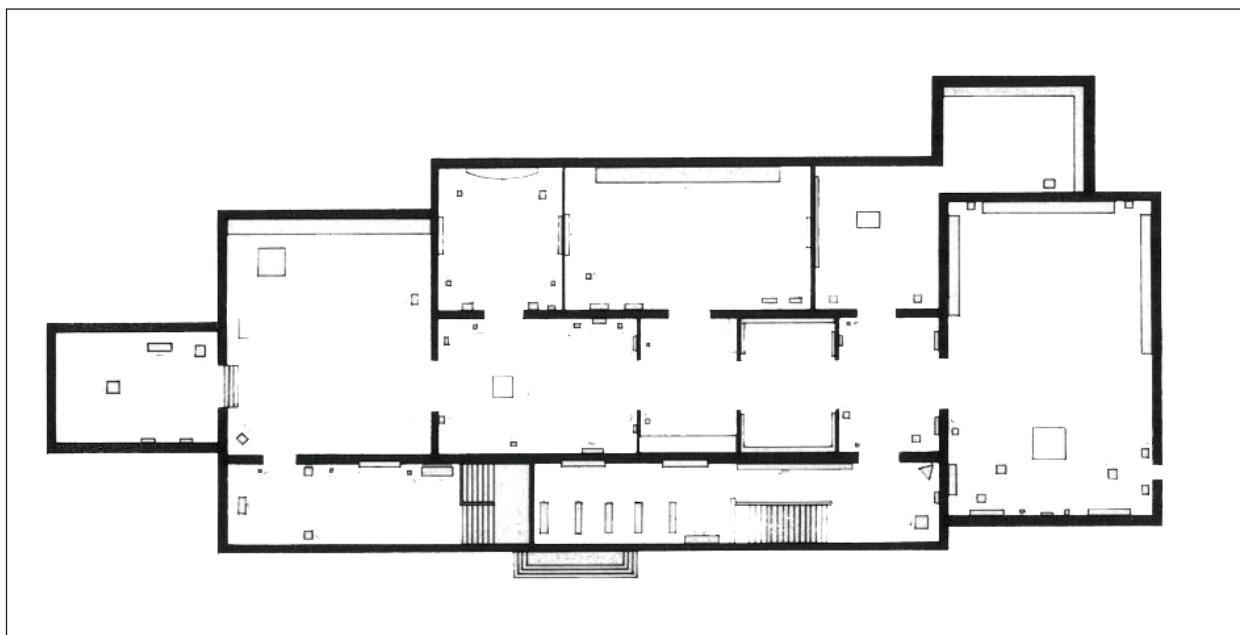


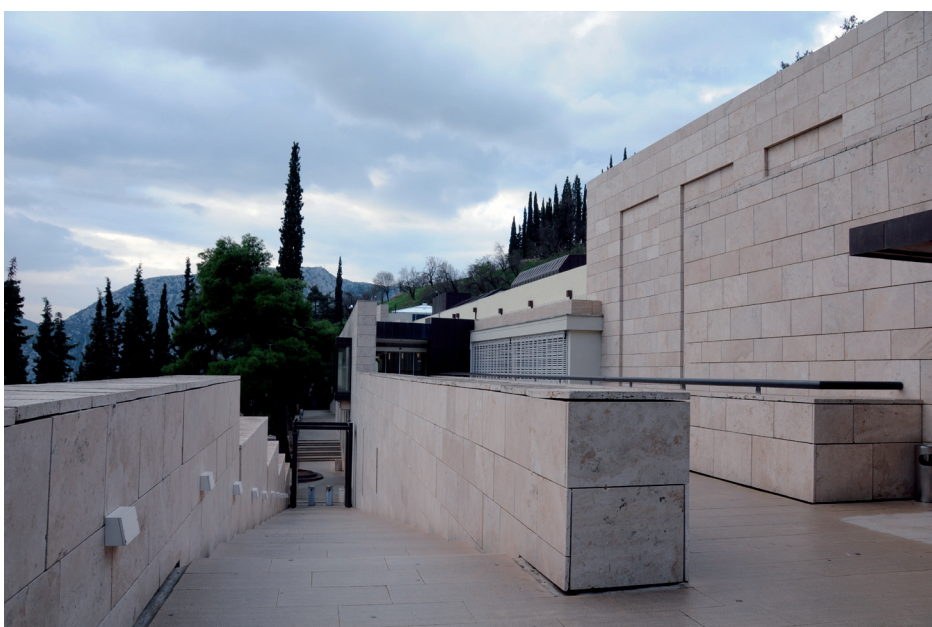
In alto e al centro: alcune fasi degli scavi effettuati dall'École Française d'Athènes (1892-1902): si noti il sistema dei vagoni su rotaie utilizzato per rimuovere il terreno che ricopriva quasi interamente le emergenze architettoniche del santuario; in basso: il primo edificio museale, progettato dall'arch. Albert Tournaire, durante la realizzazione nei primi anni del Novecento.

Dopo più di un secolo dalla *Grande Fouille* dell'*École Française d'Athènes*, l'esegesi del testo di Pausania continua ad alimentare alcuni settori della letteratura archeologica, dato che molte questioni, relative alla corretta identificazione e alle esposizioni dei monumenti in esso descritti, restano, purtroppo, ancora irrisolte. Nemmeno lo studio approfondito e circostanziato dell'archeologo francese Georges Daux, dedicato in modo specifico alle tematiche relative a *Pausanias à Delphes*⁵³ è riuscito a risolvere completamente i misteri che si celano all'interno del Libro X della *Periegesi*, né tantomeno altri molto più recenti⁵⁴.

Tuttavia, ai fini della nostra ricerca, un saggio importante, che prova a chiarire le problematiche del santuario delfico in rapporto alle narrazioni pausaniche, è quello dell'archeologo Léon Lacroix, il quale offre un'interessante interpretazione in merito alle offerte dedicate al dio Apollo: esegesi che attribuisce un peso notevole al ruolo svolto dai famosi *lógoi* nella descrizione delle emergenze, e quindi, in tal senso, propone nella lettura delle stesse emergenze una trasposizione *du réel à l'imaginaire*⁵⁵. Egli, interrogandosi sul ruolo assegnato da Pausania alle tradizioni nell'ambito del racconto di un santuario come quello delfico in cui le stesse tradizioni nascevano e si sviluppavano *autour de certains éléments du paysage* e anche attorno agli stessi monumenti, attribuisce a Pausania il merito *d'avoir conservé une bonne partie de ces traditions sous la forme de lógoi*. In quest'ottica il nostro Periegeta ha avuto l'ambizione non soltanto di descrivere le offerte votive, ma soprattutto di interpretarle in base alla ricca documentazione raccolta, motivo per cui, secondo Lacroix, *l'interprétation tient dans l'œuvre de Pausanias une place considérable*⁵⁶.

Pianta dell'ampliamento dell'edificio museale progettato dall'arch. Pátroklos Karantinós nel 1958.





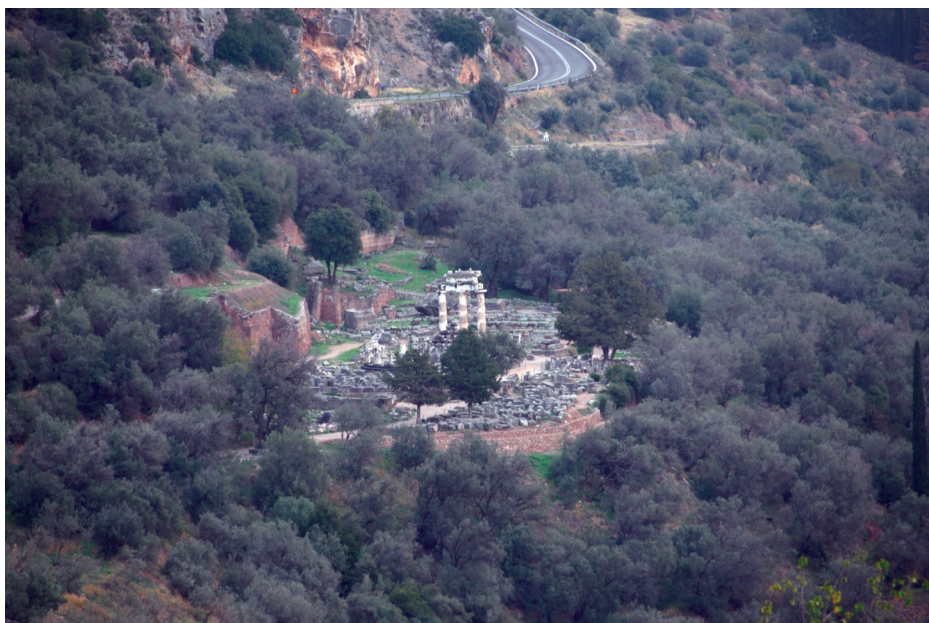
In alto: la sistemazione esterna dell'attuale site-museum, progettato dallo studio Alexandros N. Tombazis & Associates Architects (1985-2004); al centro: rampe di accesso; in basso: zone di ristoro outdoor.



In alto: il nuovo prospetto del site-museum con le finestre della hall che si affacciano sulle rovine archeologiche, situate nella vallata sottostante; al centro e in basso: le aree limitrofe all'edificio museale con i reperti musealizzati en plein air.



Alcune emergenze archeologiche del santuario. In alto: lo Stadio; al centro e in basso: il Teatro e il Tempio di Apollo.



In alto: la Thólos del Santuario di Athena Pronaia; al centro: il Ginnasio; in basso: il moderno site-museum visto dal sito archeologico.

2.4.3 Rapporto tra sito archeologico ed edificio museale

Non è certamente questa la sede più consona per trattare della rilevanza storica ed archeologica del sito di Delphi, per la quale si rimanda ai testi specifici e agli studi di settore⁵⁷, sito ricco di emergenze e monumenti, che oltre a renderlo un luogo di straordinaria ed ineguagliabile bellezza paesaggistica e architettonica, lo hanno connotato nel corso di oltre venticinque secoli di storia come *luogo eletto dello spirito* ed *omphalós* del mondo allora conosciuto.

Secondo George Roux, con riferimento al campo specifico dell'architettura, Delphi è il solo santuario greco che merita di essere chiamato, nel senso pieno del termine, *panhellénique*; tutto il mondo ellenico, che si affacciava nel bacino del Mediterraneo, ha contribuito a realizzare nel santuario un consistente complesso di monumenti e di emergenze architettoniche, per lo più "tesori" ed *ex-voto*⁵⁸, di notevole interesse per originalità, ricchezza e diversità di ordini architettonici e di materiali utilizzati: *un tel panhellénisme, stylistique, géologique, géographique n'existe dans aucune autre sanctuaire*⁵⁹. Giudizio peraltro molto simile a quello pronunciato dall'archeologo francese Francis Croissant in merito alla presenza di una grande varietà di opere scultoree: *en raison de l'ambiguïté liée à la double fonction que ne cessa d'assumer le sanctuaire, laboratoire des formes en même temps que conservatoire des styles*⁶⁰.

Il sito, infatti, benché ridotto allo stato di rovine, anche se alcune delle quali sono state oggetto di recenti restauri, ma pur sempre rovine, funzionalmente, strutturalmente e visivamente ben lontane dalla loro connotazione originaria, probabilmente è ancora capace di suscitare nell'animo del turista attento e dello studioso moderno - se ha la *chance* di poterlo visitare quando non è invaso, e letteralmente assalito, da orde assatanate di turisti mordi e fuggi provenienti da ogni angolo del pianeta⁶¹- coinvolgimenti emotivi e spunti di profonda ed intima riflessione, forse non troppo dissimili da quelli che provavano i pellegrini di età arcaica e classica che percorrevano la *Via Sacra*, come se i suoi significati più reconditi, e quindi anche i messaggi che trasmette, fossero congelati nel tempo e nello spazio, al di là dell'effettivo stato o condizione dello stesso contesto archeologico. In merito al sito, Paul Mac Kendrick non esita a definirlo come *one of archaeology's most complicated sites. An incomplete description lists 235 buildings and monuments, and the museum inventory (incomplete), catalogues over 7,000 objects, some of them, like the bronze Charioteer, world famous. Inscriptions were so numerous that the excavation director sometimes found himself obliged to transcribe 100 a day*⁶².



Sito Archeologico di Delphi. In alto: la Stoà degli Ateniesi, il muro poligonale, vero e proprio open-air archive, e il Tesoro degli Ateniesi; in basso: il prospetto principale del Tesoro degli Ateniesi restaurato.

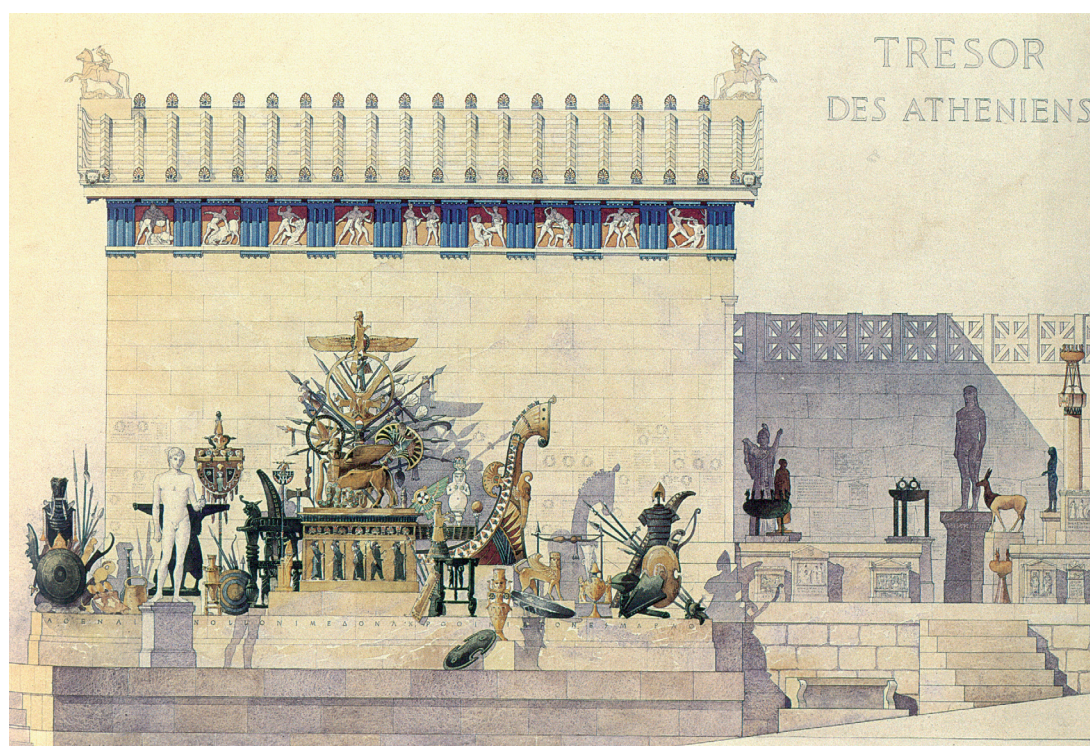
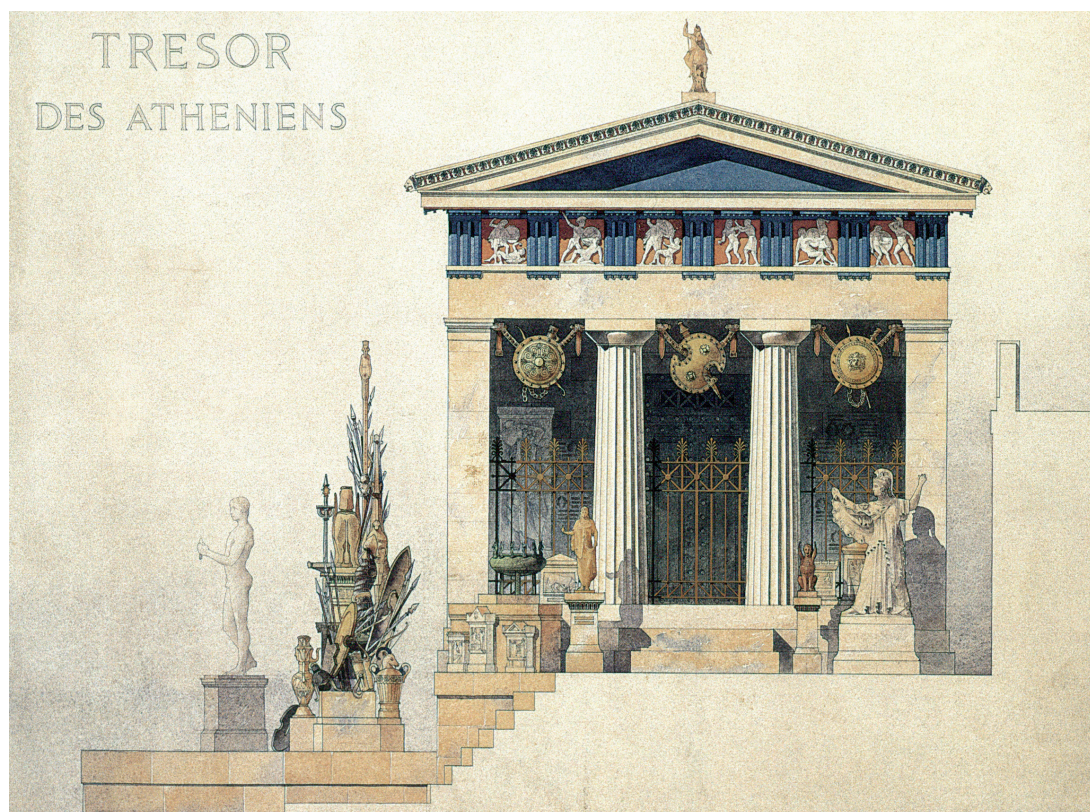
Ed ancora a proposito delle potenzialità interpretative del sito, indissolubilmente legate alla straordinaria eterogeneità - per estrazione culturale e soprattutto religiosa - dei suoi fruitori, che si sono avvicinati nell'arco di decine di secoli, il poeta greco Giorgos Seferis, Nobel per la Letteratura nel 1963, così si esprime: *Delphi has become an endless hotel a local told time. Like in the years of Plutarch, I thought to myself. Then again the sanctuary had become a tourist place with organized tour guides that showed the sights to the crowds. The difference is that [...] people still had common traditions. [...] Today the common faith is lost and people that come have each their different personal myths*⁶³.

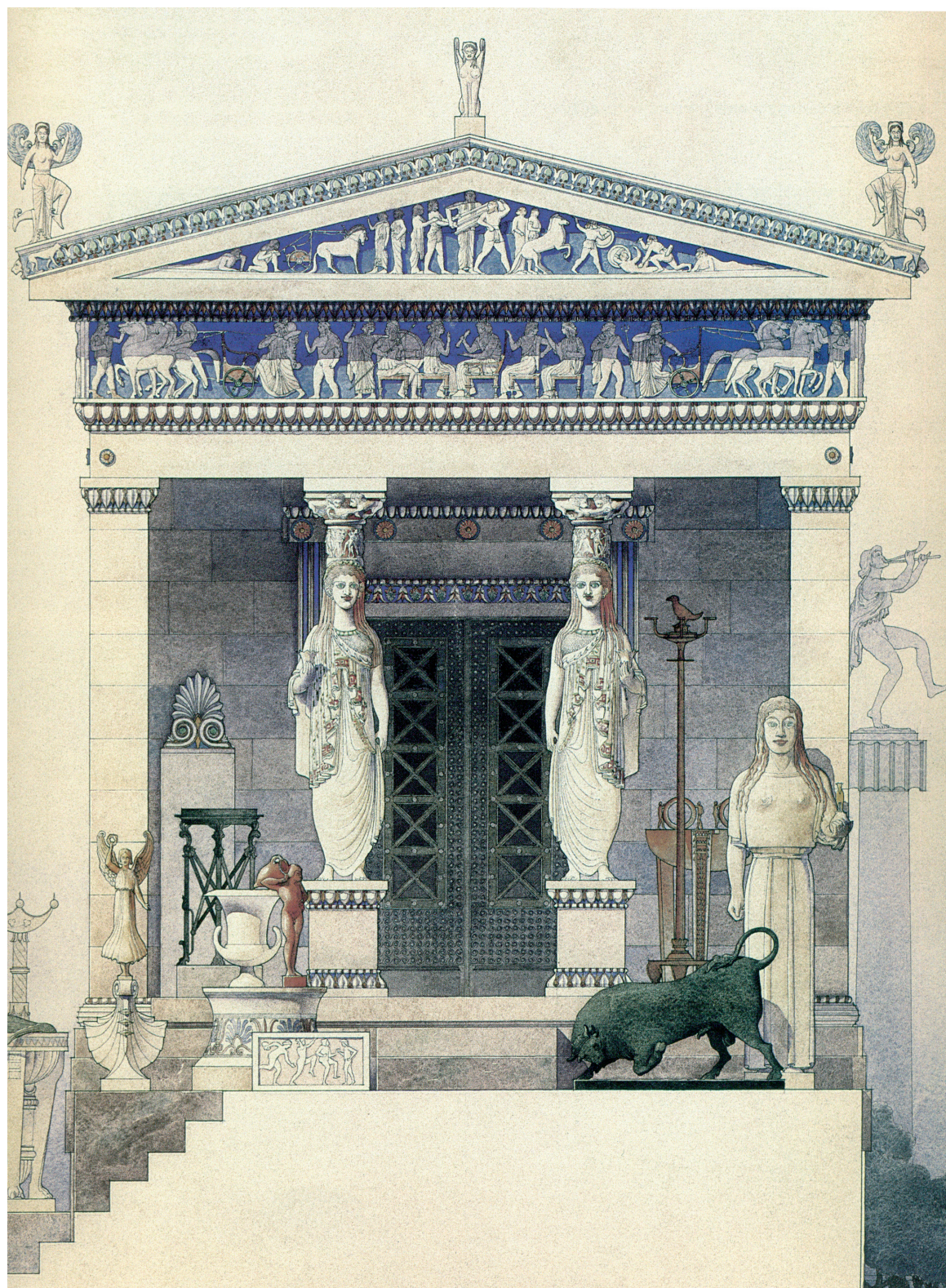
Atmosfera quella odierna completamente diversa anche da quella che si respirava poco più di una cinquantina di anni fa quando nel 1954 l'architetto danese Erik Hansen, che dirigeva assieme a Gregers Algreen-Ussing un gruppo di giovani colleghi, impegnati nell'esecuzione dei rilievi del santuario⁶⁴, ricorda le condizioni di vita quotidiana dell'epoca nell'area circostante il sito archeologico ed i radicali cambiamenti, registrati durante gli anni successivi, nel campo della fruizione del sito e dello sviluppo turistico-architettonico della cittadina: *At that time there was no fencing around the Sanctuary and the people did not pay any entrance fees. The ruins were part of every life. Quite often a peasant, riding his donkey, was crossing the Sacred Road. That was the briefest way to return home. On other occasion the young people of the village would go to the theater to sing. [...] Sometimes, when I passed by during grape-harvest, they would give me grapes. [...] People moved with sickles on the slopes under the museum. [...] In 1954 there were few tourists in Delphi, but the first indications of a new era started becoming apparent. [...] In the coming years a tavern was turned into a hotel [...] and in a short while this example was followed by others. More or less everywhere in Delphi people knocked down houses, erected scaffolding and poured in concrete*⁶⁵.

È palese che la perimetrazione del sito e la sua conseguente regolamentazione in campo legislativo ha comportato in qualche modo l'abbandono definitivo di quella fase di fruizione del contesto archeologico che il visitatore nel recente passato poteva avvertire ad un livello quasi spontaneo, fase che l'architetto greco Argyro Luokaki ha giustamente definito come *era of innocence*⁶⁶. Sito eccezionale, tanto, e forse anche troppo, celebrato e decantato da scrittori e viaggiatori delle varie epoche, a tal punto da far dire a Brandi *tante volte si è sentito descrivere questo sito illustre, e proprio per la sua eccezionale impressività, che vien voglia di presentarlo tutto in altro modo*⁶⁷.

Disegni ricostruttivi delle facciate orientale e meridionale del Tesoro degli Ateniesi
(arch. A. Tournaire).

Alla pagina successiva: prospetto sulla Via Sacra (arch. A. Tournaire).





A noi qui interessa, più di ogni altro, presentarlo sotto l'aspetto museale⁶⁸, nel tentativo di verificare se, e in che modo, si sia stabilito il delicato rapporto tra il sito archeologico e l'odierno edificio, che ospita le collezioni museali, non tralasciando di considerare che in realtà nel caso del sito in questione, proprio per le prerogative a cui si è già accennato, si è in presenza di un tutt'uno che forma un vero e proprio *open-air museum*, capace di inglobare, in una grande varietà di declinazioni, l'architettura e l'arte dell'antica Ellade.

Al fine di riscontrare la validità di tale rapporto, analizziamo le complesse ed alquanto articolate vicende architettonico-museografiche legate alla genesi e all'evoluzione dell'organismo architettonico che ospita le collezioni museali del santuario delfico. Il primo edificio museale, su progetto dell'architetto francese Albert Tournaire⁶⁹, realizzato, in parte con fondi statali e in parte con donazioni private⁷⁰, per ospitare gran parte dei materiali scavati nell'arco di appena un decennio, è stato inaugurato il 20 aprile del 1903 ed ha di fatto sancito la fine del *Grande Scavo*⁷¹. Il suo inserimento nel paesaggio archeologico, per quanto esso fosse di dimensioni alquanto modeste, come emerge dalle rarissime fotografie d'epoca, ha segnato, come è ovvio, nella storia del sito una fase di non ritorno, e ciò a vari livelli di impatto: fruitivo, economico, turistico, ambientale ed estetico-percettivo; *these terraces, where the ancient walls met in harmony the surrounding landscape and the rocks of Parnassus, have become a museum, with the timetable and entrance fee. This measure has economic impacts, but also bears witness to a new mentality: the ruins are no more a natural product of the Greek soil, but a guarded administrative space, that is also equipped with public conveniences*⁷².

Dopo poco più di una trentina d'anni l'edificio originale, formato da due ali, e non più sufficiente a garantire la conservazione dei copiosi materiali provenienti dagli scavi effettuati dall'*École Française d'Athènes*, è stato oggetto di un primo ampliamento, che ha di fatto inglobato l'antecedente struttura, con un progetto museologico curato, analogamente al primo, da un *team* composto da archeologi greci (del Servizio delle Antichità Elleniche) e francesi (dell'*E.F.A.*), tra i quali Pierre de La Coste-Messelière⁷³.

Un secondo ampliamento, è stato affidato nel 1958 al celebre architetto greco Pátróklos Karantinós, che ha impresso una connotazione modernista all'edificio, curando in particolar modo anche l'aspetto illuminotecnico dell'esposizione, aspetto che può essere considerato una delle sue cifre stilistiche più pregnanti nel campo della progettazione museale⁷⁴.

A distanza di circa trent'anni un ulteriore e più organico ampliamento, curato dallo studio Alexandros N. Tombazis & Associates Architects Ltd.⁷⁵, progettato in diverse fasi dal 1985 al 2001 e realizzato anch'esso in più fasi (la prima dal 1996 al 2000 e la seconda dal 2003 al 2004), è basato sulla

giustapposizione di un nuovo corpo in aderenza a quello già esistente, che ospita al piano terra la zona dedicata all'amministrazione e al primo livello la *hall* di ingresso; nella parte meridionale è stato aggiunto un altro corpo per ospitare l'*Auriga* bronzeo, il "pezzo forte" delle collezioni; mentre sul versante settentrionale una nuova ala contiene depositi, laboratori e servizi per il pubblico, quali *gift-shop*, *book-shop*, caffetteria, zone di ristoro *indoor* e *outdoor* e la sistemazione paesaggistica dell'area circostante il museo.

Le intenzioni dei museologi del museo traspaiono dalle dichiarazioni rilasciate alla stampa ateniese, in occasione dell'inaugurazione dello spazio museale, dall'archeologo greco Fotis Dassios: *we provide the visitors a better image of the history of delphic temple [...] we are trying to add a lighter note not to have only sculptures on display, but also bronze, clay and other items*⁷⁶.

Particolare attenzione è stata dedicata alla difficile problematica inerente i collegamenti funzionali tra sito archeologico ed edificio museale: pertanto, al fine di ottimizzare detti collegamenti, è stata realizzata un complesso sistema di rampe, che consente il facile accesso di un grande numero di visitatori e inoltre garantisce l'ingresso anche ai visitatori con ridotte capacità motorie.

Analogo grado di attenzione è stato posto ad una serie di tematiche relative all'impatto ambientale, all'efficienza, al risparmio energetico, al *thermal and visual comfort* degli spazi espositivi, alle strategie relative all'illuminazione naturale della *hall* di ingresso, affidata ad un ampio lucernario centrale e a una teoria di finestre verticali che creano dei coni ottici che, affacciandosi sulla ridente vallata sottostante, inquadrano le rovine archeologiche del *Ginnasio* e del *Santuario di Athena Pronaia*.

Ed infine, in occasione e con i fondi destinati ai Giochi Olimpici del 2004, tenutisi nella capitale, è stato progettato dallo stesso studio Tombazis, relativamente alla parte architettonica, il completo riallestimento degli spazi espositivi che si sviluppano su una superficie di circa mq 1.150⁷⁷.

Si tratta, a ben guardare, di un organismo architettonico di tipo "introflesso", con due sole eccezioni: la zona della *hall* di ingresso, la quale, attraverso l'inserimento del nuovo prospetto, riguarda la vallata sottostante e quindi dialoga, anche se da una certa distanza, con le rovine archeologiche presenti in quella zona del sito, nonché l'ambito delle terrazze esterne e delle zone del ristoro, le quali si affacciano anch'esse sulle suddette rovine.

In merito al rapporto sito-museo va puntualizzato che l'attuale edificio, dato che esso sorge in uno dei terrazzamenti inferiori del santuario e che l'altezza complessiva dello stesso edificio è compresa tra le quote di due terrazzamenti successivi, esso resta defilato e sottomesso e, quindi, per quanto concerne il suo inserimento paesaggistico-ambientale, lo *skyline*

non risulta particolarmente incombente o sgradevole, né nelle percezioni visive dal basso verso l'alto, né tantomeno in quelle di senso contrario, come emerge anche dalle immagini fotografiche che inquadrano il complesso museale da vari punti di vista del sito archeologico.

Ritornando adesso alla percezione ed alla comprensione del sito archeologico, dal nostro punto di vista va puntualizzato che il sistema di accrescimento, consolidatosi nel tempo e relativo all'impianto architettonico-scultoreo-decorativo, basato sull'accumulazione e sulla stratificazione di una gran quantità di monumenti ed oggetti di natura votiva all'interno del perimetro del santuario - e in particolar modo lungo il tracciato tortuoso della *Via Sacra* - è una delle peculiarità più caratterizzanti che, nel corso della storia, ha suscitato maggiore interesse.

Concetto così espresso da Moses I. Finley: *la via sacra che serpeggiava su per il colle fino al tempio di Apollo era affiancata da oggetti e costruzioni dedicatorie, che si accumulavano un secolo dopo l'altro, mentre alcuni di quelli vecchi andavano in rovina ed altri erano demoliti*⁷⁸, processo di accumulazione in merito al quale Gottfried Gruben dipinge un'immagine alquanto suggestiva, *qui anatemi e tesori si pigiano quasi come bestie assetate intorno all'abbeveratoio*⁷⁹.

Processo accumulativo così ben sintetizzato da Olivier Picard nella prefazione di uno dei testi considerati basilari per la conoscenza e la comprensione delle collezioni custodite all'interno del museo delfico: *la piété des pèlerins de Delphes, la reconnaissance de ceux qu'Apollon exauça avaient rempli le sanctuaire d'offrandes de toutes sortes, depuis les plus simples figurines de terre cuite jusqu'aux somptueuses statues d'or et d'ivoire, déposées dans le temple ou dans les chapelles votives que sont le Trésors, à moins que ne fût dressée en plein air une statue de dieu ou d'une être mythique comme le sphinx dédié par les Naxiens, ou une statue de prince, d'empereur, voire d'une simple mortel*⁸⁰.

In effetti di tale processo, al di là delle motivazioni ed implicazioni di natura religiosa, politica, urbanistica, geografica o mitico-storica, per le quali rimandiamo alla vastissima letteratura specialistica⁸¹, quello che in questa sede più ci interessa è sottolineare che nell'architettura templare e più in generale nei complessi architettonici di natura dedicatoria realizzati nell'ambito dei santuari greci, *proprio attraverso l'incessante depositarsi in essi di memorie storiche e artistiche, maturano tutti i concetti (conservazione, tutela, fruizione visiva corretta, contestualizzazione, senso del meraviglioso e della sorpresa, esemplarità, documentazione e datazione, attribuzione, didattica politica e religiosa, autoesaltazione, ecc.), che fanno parte del complesso plafond psicologico della genesi museale*⁸².

Alla pagina successiva: allestimento museografico dell'apparato scultoreo del Tesoro degli Ateniesi.





A sinistra: allestimento museografico delle metope del Tesoro degli Ateniesi. In basso: allestimento museografico dell'apparato scultoreo della Tholos del Santuario di Athena Pronaia.



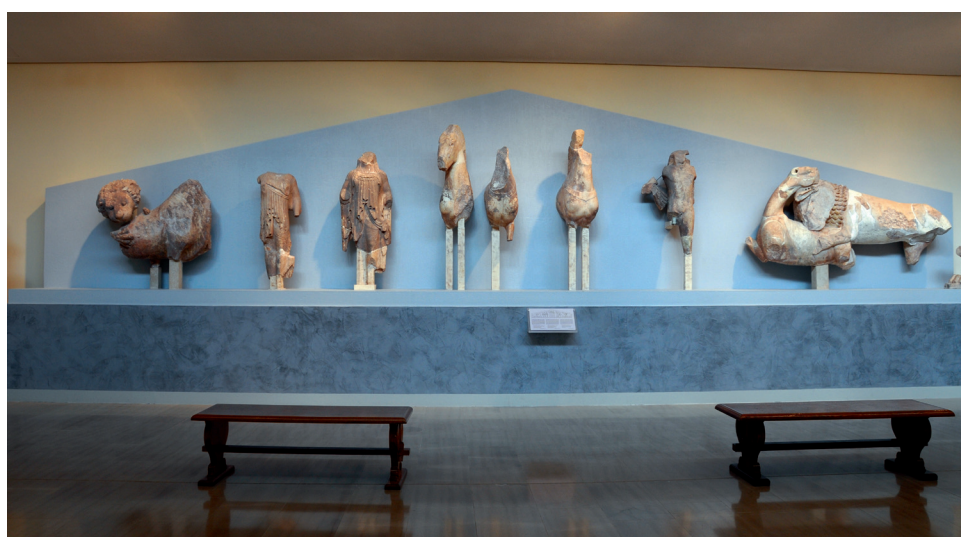


Per esempio, a Delphi, a puro titolo esemplificativo, citiamo solo il caso delle centinaia di iscrizioni incise sui blocchi lapidei del muro poligonale, che può essere considerato una sorta di *open-air archive*, in grado di documentare in modo incontrovertibile gli eventi più significativi che hanno accompagnato le varie fasi storiche del sito, iscrizioni la cui lettura e decifrazione ha impegnato, come se fosse una specie di rompicapo, sin dall'epoca della sua riscoperta numerosi studiosi europei, ma soprattutto francesi⁸³. A fronte della sua incontestabile ed incontrovertibile rilevanza, sotto vari aspetti ed angolazioni, di tale meccanismo sedimentativo ed accumulativo, assai significativo per il santuario delfico, nell'allestimento museografico purtroppo appare solo un debole cenno, e tra l'altro solo alla fine del percorso espositivo, consistente nella *maquette* del sito e in una copia dell'ipotesi ricostruttiva del santuario di Apollo formulata dall'architetto Tournaire; circostanza questa che evidentemente pregiudica in modo sostanziale quella sorta di *lettura incrociata*, basata su continui rimandi visivi e pertinenti richiami concettuali tra il sito archeologico ed il suo relativo museo, soprattutto se quest'ultimo è ubicato a margine del primo; cioè quel tipo di decodifica che dovrebbe accompagnare il moderno visitatore e così fornirgli gli strumenti per farlo traghetare, concettualmente prima ancora che visivamente, verso la dimensione spaziale e temporale del contesto storico-archeologico di appartenenza del sito.

*In alto e al centro: Allestimento museografico delle metope del Tesoro dei Sifni.
In basso: Allestimento del Tempio di Apollo.*



Allestimenti museografici del frontone orientale e dei fregi del Tempio di Apollo.

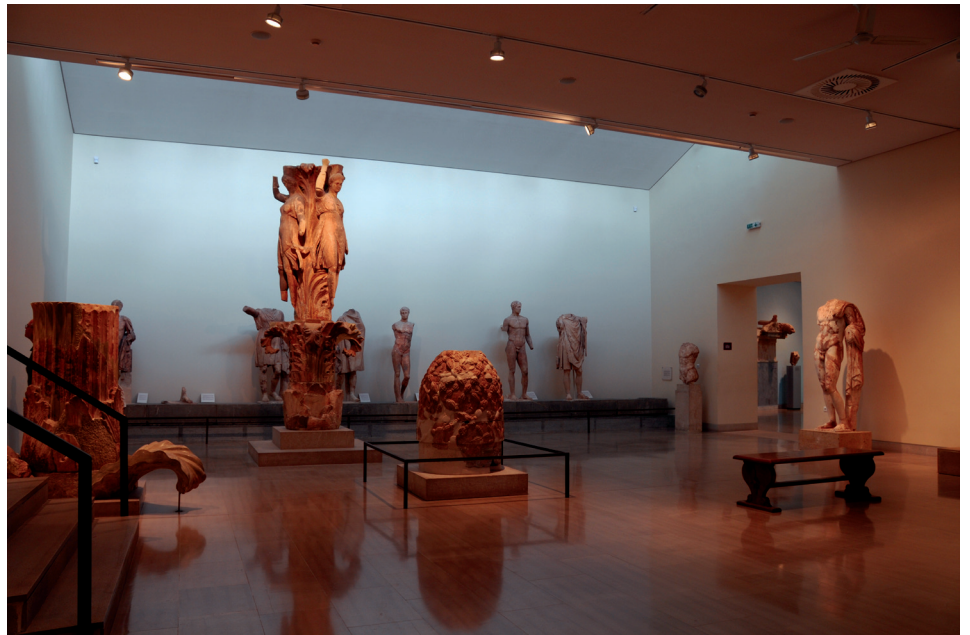


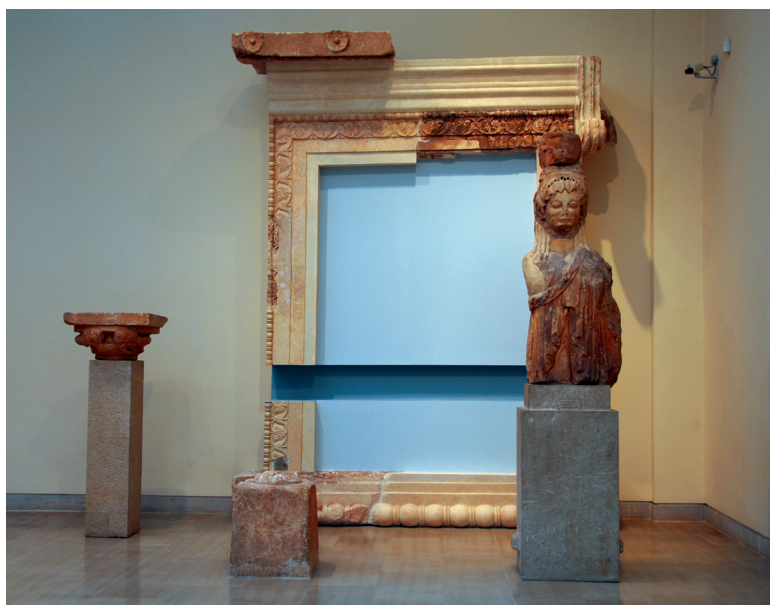
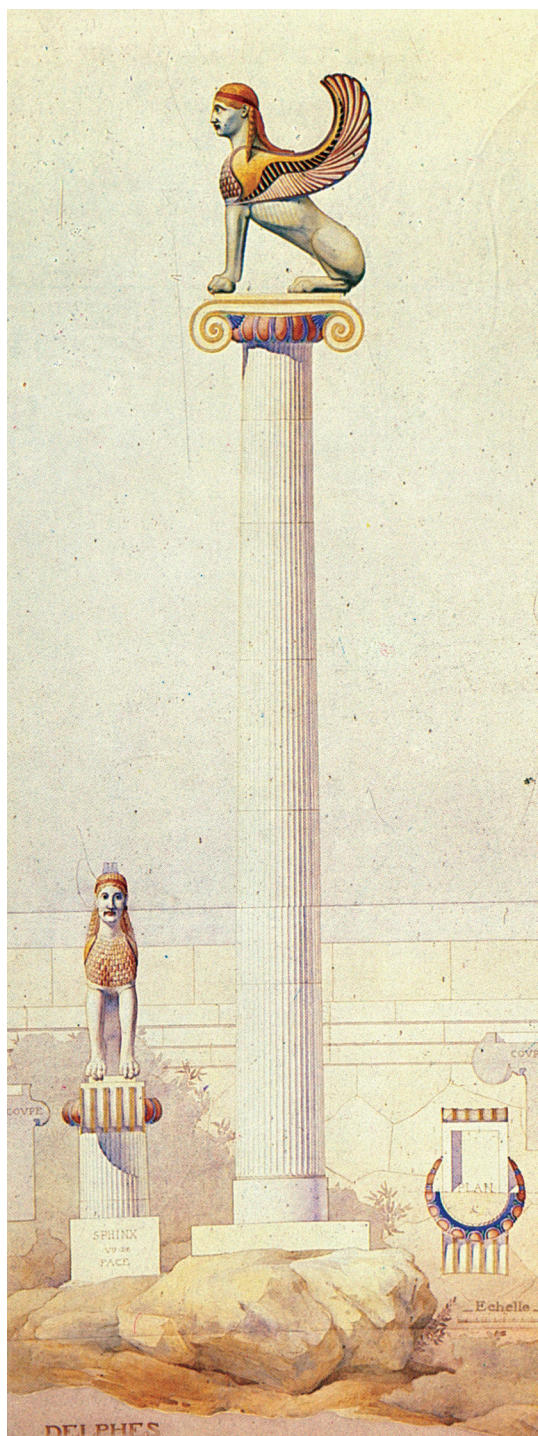


A sinistra alla pagina successiva: allestimenti di una copia di età ellenistica dell'omphalos e della cosiddetta Colonna delle Danzatrici; alla pagina successiva: statue marmoree allestite con un fondale di immagini life-size, che rappresentano l'epoca degli scavi archeologici.

Come comprendere, ad esempio, un fatto sostanziale per l'essenza del santuario delfico, e cioè che le numerosissime offerte, siano esse capolavori realizzati da famosi artisti o anche opere di modesti artigiani, dovevano innanzitutto testimoniare agli antichi greci, che si recavano a Delphi per assistere ai celebri Giochi Pitici⁸⁴ o per consultare l'oracolo, che la loro bellezza ed opulenza era stata concepita per essere degna dei benefici ricevuti ed inoltre che le offerte intendevano rendere omaggio e gloria sia alla divinità a cui erano dedicate, sia al suo donatore⁸⁵? E che malgrado tantissime offerte siano state distrutte, saccheggiate o siano sparite, nel corso dei secoli, quel che è stato portato alla luce attraverso gli scavi basta a far definire il suo museo archeologico come un *conservatoire exceptionnel de l'art grec*⁸⁶, anche se in merito alle collezioni museali Paul Mac Kendrick sostiene che *the treasures of the Delphi Museum do not represent a hundredth part of the sanctuary's ancient wealth: barbarians and emperors, villagers and connoisseurs have seen to that*⁸⁷.

E con preciso riferimento all'epoca del nostro periegeta con una punta di rammarico sempre Mac Kendrick precisa che *we do not possess a single objet d'art of the many praised by Pausanias, with the exception of a bronze snake base of a golden tripod in Istanbul*⁸⁸, asserendo, quasi con una sorta di velata nostalgia, che *what we have is but the small change from a great fortune, the pale reflection of a radiance that once illumined the whole ancient world*⁸⁹.





In alto e a destra: disegno ricostruttivo della Sfinge dei Nassi (arch. A. Tournaire) e allestimento museografico dello stesso reperto; in basso a destra: la testa di una delle Cariatidi proveniente dal Tesoro dei Sifni.

2.4.4 Il Museo tra *concept* museologico e progetto museografico: connessioni, interrelazioni e/o indipendenze e sconnessioni

L'*exhibition* relativa all'esposizione permanente del Museo focalizza l'attenzione sulla storia del santuario delfico e sulle vicende legate all'oracolo, in un arco temporale che va dall'età preistorica al tardo antico. Gli *exhibits* museali sono allestiti secondo un criterio museologico di tipo cronologico-tematico, riferito ai micro-contesti archeologici, presenti nell'ambito dello stesso sito: come, ad esempio, dal *Tesoro degli Ateniesi* al *Tesoro dei Sifni*, dal *Tempio di Apollo* al *Santuario di Athena Pronaia*, dai doni votivi della *Via Sacra* all'*Auriga* bronzeo, e pertanto tutti materiali provenienti dalle campagne di scavo condotte *in loco* nell'arco di oltre un secolo ed attualmente ancora in atto⁹⁰. L'attuale criterio espositivo si distacca completamente da quello originario, dato che, secondo Marlen Mouliou, *the pre-war, object-oriented, linear and purely aesthetic exhibition, which made liberal use of large-scale plaster reconstructions, was disparaged in the post-war period as being scientifically incorrect. The collections were then reassembled according to more objective principles, thus creating a chronological sequence, with each gallery being dedicated to an individual monument or a homogeneous group of objects*⁹¹.

L'odierno allestimento museografico è strutturato seguendo l'idea di un percorso continuo, che comprende tutte le quattordici sale espositive, a partire dalla *hall* di ingresso, attraverso una sequenza di tipo circolare, e il cui culmine finale è costituito dalla sala dell'*Auriga*, vera e propria *star* dell'esposizione. Tale percorso museografico è organizzato tenendo conto di alcuni elementi e fattori di un certo peso in campo museografico, quali assi visivi, aree di movimento e di sosta, nonché relazioni contestuali e visuali nell'ambito dei reperti esposti, laddove ogni sala museale è organizzata attorno ad un specifico *focus*; ma purtroppo mancano rimandi concettuali e visivi tra gli stessi reperti e le rovine archeologiche dello stesso sito.

In occasione dell'ultima *re-exhibition* del Museo nel 2004, inaugurata una settimana prima dell'inizio dei Giochi Olimpici di Atene, sono stati riallestiti i *displays* delle tre statue crisoelefantine su progetto delle archeologhe Rozina Kolonia⁹² ed Elena C. Partida⁹³. Tra tutti gli *exhibits* museali del Museo vale la pena di soffermarsi con maggiore attenzione su questi più recentemente allestiti, dal momento che proprio in essi i loro autori hanno saputo interpretare gli *standards* museografici moderni, attraverso l'uso corretto del concetto di contestualizzazione. Tutti i reperti appartenenti alla tre statue sono state trovati nel 1939 dall'archeologo francese Pierre Amandry in una delle tante "fosse sacre", ubicate lungo il tracciato della *Via Sacra*, ad appena cm 20 di profondità sotto la sua pavimentazione⁹⁴.

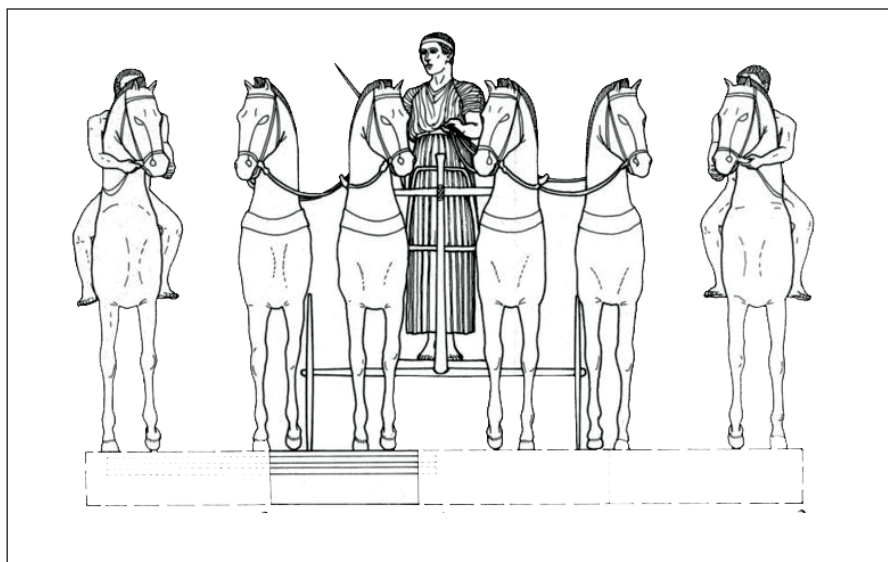
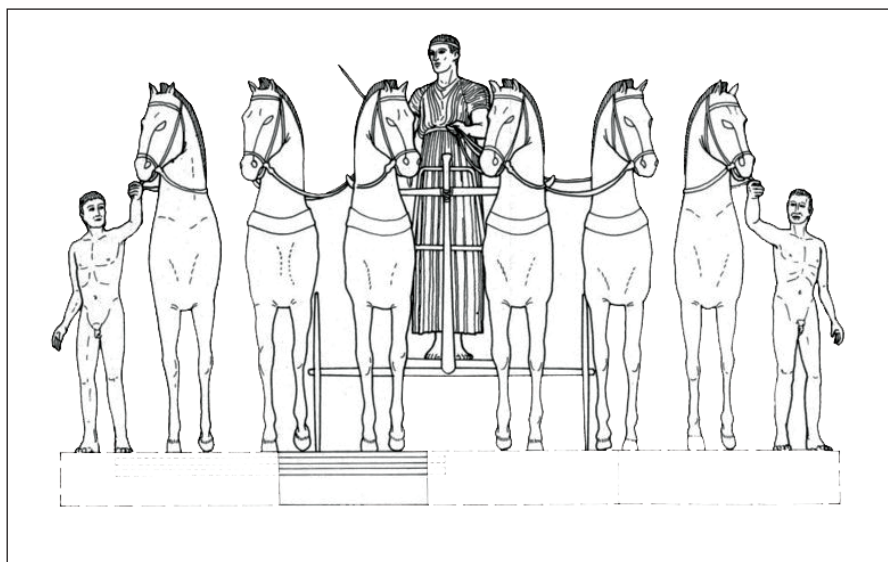


Lo showcase contenente la trinità apollinea (Apollo, Artemide e Leto): contestualizzazione riconfigurativa delle statue crisoelefantine con abiti, gioielli e acconciature, sbalzati su lamine d'argento e d'oro.



In alto: sala museale con la statua marmorea di Antinoo e, sullo sfondo, la sala dell'Auriga. A destra l'allestimento dell'Auriga, proveniente dall'ex-voto di Polizalos.





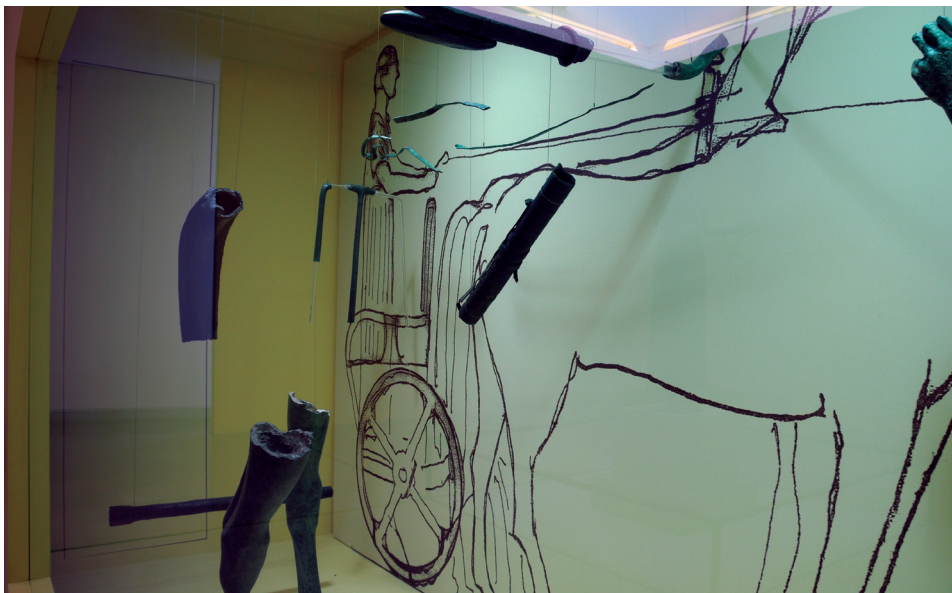
*In alto: ipotesi riconfigurativa della del gruppo scultoreo della quadriga (C. Rolley).
A sinistra: inquadrature della sala dell'Auriga con il display ricostruttivo della quadriga.*

Secondo una pratica in uso nell'antichità, quando gli oggetti votivi si accumulavano oltremisura, e quindi non potevano più essere esposti per mancanza di spazio all'interno degli edifici templari, oppure se nel corso del tempo si erano degradati, dato che in entrambi i casi, in virtù della loro sacralità ne era assolutamente vietata la vendita o la riutilizzazione, si procedeva al loro rinterro nei pressi dei templi in fosse sacre all'uopo scavate⁹⁵.

Dopo alcuni anni di lavori di restauro, indispensabili in relazione al loro stato di forte degrado, dovuto ad un incendio che aveva danneggiato o distrutto molti degli *ex-voto*, nel 1978 questi *artefacts* in oro, avorio, argento e rame sono stati finalmente presentati al pubblico per la prima volta. Secondo gli studiosi molto probabilmente le tre statue appartenevano ad un unico gruppo scultoreo, che rappresentava la trinità apollinea: ossia le tre divinità di Apollo, Artemide e Leto, e presumibilmente è anche questo uno dei motivi per cui sono stati allestiti tutti e tre nel medesimo *showcase*. È evidente che si tratta di un tipo di contestualizzazione che intende fare un'ipotesi di tipo riconfigurativo, presentando i reperti delle statue, o meglio di ciò che resta di esse, come le teste ed alcune delle parti del corpo lasciate scoperte, quali braccia, mani e piedi, tutte scolpite in avorio, e cercando di mettere tali reperti in relazione visiva e posizionale con alcuni frammenti di abbigliamento, di acconciature e di gioielli sbalzati su lamine d'oro e d'argento.

Come già accennato, con l'ampliamento del 1985-2000 è stata realizzata, nell'estremità meridionale dell'edificio museale, l'aggregazione della nuova sala XIII, specificatamente dedicata all'esposizione dell'*Auriga* proveniente dall'*ex-voto* di Polizalos, tiranno di Gela⁹⁶. Dai disegni di progetto dello studio di architettura Tombazis⁹⁷ emerge chiaramente quali siano stati i principi che hanno guidato la progettazione della sala e del relativo allestimento: *in primis* il posizionamento dell'*Auriga* bronzeo in rapporto allo spazio quadrato della sala, scandito da un lucernaio, anch'esso quadrato, ubicato perfettamente in asse con il reperto, ma ruotato rispetto all'altro quadrato che delimita, tramite un dissuasore metallico, l'area di rispetto della scultura, che a sua volta risulta ruotata rispetto allo spazio della sala.

L'*Auriga* si relaziona alla sala precedente tramite una ben precisa direzione, studiata in modo da incanalarne la visione percettiva dei visitatori, che devono salire una piccola rampa di scale, orientata secondo una determinata *line of vision*, in modo da raggiungere la quota della sala, leggermente rialzata rispetto al resto dell'edificio. L'illuminazione della sala, principalmente affidata alla luce naturale che proviene dal lucernaio, è integrata, quando occorre, da piccoli spot luminosi che disegnano un quadrato concentrico, ma più grande rispetto allo stesso lucernaio.



*Contestualizzazione degli elementi
bronzei del carro, dei finimenti e
degli arti di uno dei cavalli della
quadriga di cui faceva parte l'Au-
riga: ipotesi riconfigurativa basata
sulle descrizioni pausaniche.*

Ritornando all'*Auriga*, secondo recenti studi, sembrerebbe che il monumento fosse concepito per essere visto frontalmente e dal lato sinistro, dal momento che forse era situato sul lato destro della *Via Sacra* e collocato su una terrazza che si affacciava sul Tempio di Apollo. In tal senso, un tentativo riconfigurativo dell'aspetto complessivo della quadriga è stato effettuato da uno degli studiosi più accreditati nel campo della statuaria bronzea, l'archeologo francese Claude Rolley⁹⁸.

Egli, a partire dalla descrizione fatta da Pausania per descrivere un gruppo simile presente a Olympia: *un carro di bronzo con un uomo sopra, accanto al carro – uno per parte – stanno dei cavalli da corsa, e sui cavalli siedono dei ragazzi: sono i ricordi delle vittorie olimpiche di Ierone figlio di Dinomede che fu tiranno a Siracusa dopo il fratello Gelone*⁹⁹, e, sulla base di un confronto tra l'opera e i numerosi studi condotti dagli archeologi francesi e tedeschi dalla fine dell'Ottocento in poi, ha elaborato una sua personale ipotesi rinfigurativa, che ha anche convertito in due possibili restituzioni grafiche.

Una di queste restituzioni è stata fatta propria dai curatori del Museo e presa come base per essere trasferita nell'attuale allestimento museale dell'*Auriga*: ancora una volta, quindi, il nostro Periegeta è stato un riferimento ineludibile per archeologi, storici dell'arte e, ciò che più conta ai fini della nostra ricerca, anche per museologi e museografi, aiutando a derimere più di un dubbio circa la intellegibilità e la conseguente restituzione di un reperto archeologico di età classica. Pertanto, l'allestimento della sala, che, come appena detto, tiene conto della suddetta ipotesi riconfigurativa, è completato dal *display* ricostruttivo del *Charioteer*, in cui sono contestualizzati alcuni elementi bronzei superstiti del carro, come il braccio di uno dei due palafrenieri e alcune parti dei finimenti e degli arti di uno dei cavalli¹⁰⁰.

Da queste note traspare, in modo abbastanza chiaro, quella che può senz'altro essere considerata l'essenza caratterizzante del *témenos* delfico, e che lo ha reso *il più splendido degli itinerari museali dell'antichità*¹⁰¹, attraverso un processo di stratificazione, che, per circa nove secoli, ha concentrato all'interno del recinto sacro le memorie più pregnanti e significative relative al mito e alla storia dell'Ellade¹⁰². Itinerario che, se non altro dal punto di vista letterario, è giunto intatto sino a noi grazie alle descrizioni consegnateci da Pausania nella *Periegesi* e da Plutarco nel *De Pythiae oraculis*¹⁰³.

Come emerge chiaramente da quest'ultima opera, il santuario era frequentato non solo da pellegrini e devoti, che vi si recavano per chiedere i vaticini dell'oracolo, ma pure da numerosi turisti, attratti dai capolavori disseminati al suo interno. Circostanza, questa, attestata anche dalla presenza di guide turistiche, che a più riprese interrompevano le dissertazioni contenute

nel dialogo filosofico, per proporre una sorta di *tour* di Delphi ed illustrare le emergenze architettoniche con notizie sulle memorie storiche e mitologiche, testimoniando così una frequentazione massiccia del sito da parte di visitatori greci e *barbari*, perlomeno sino all'epoca del sacerdozio plutarco¹⁰⁴.

Se ci riferiamo a quanto sostiene, a ragione, il noto grecista Dario Del Corno, che *protagonista del dialogo è soprattutto Delfi: le sue storie, i suoi monumenti*¹⁰⁵, storie e monumenti che dovrebbero anche essere i veri protagonisti del racconto museale, narrato ed esibito nell'ambito delle sale espositive, ma di cui è possibile rintracciare solo a tratti, e parzialmente, il *fil rouge*, laddove i più recenti allestimenti hanno saputo contestualizzare i reperti; mentre al contrario, per quanto concerne le più datate esposizioni, esse risultano talvolta poco esplicite nella trasmissione dei messaggi e ciò probabilmente anche a causa della consistente quantità di materiali messi a disposizione del visitatore, senza ricorrere al benché minimo tentativo di contestualizzazione.

Note

1. Mitologicamente la fama di questo rilievo montuoso, che domina Delphi, è principalmente legata alla sua consacrazione ad Apollo, dio della poesia e della musica e Musagete, ed essendo indicato come una delle dimore più frequentate dalle Muse, figlie di Zeus e Mnemosine, è tra le *locations* più consuete che fanno da sfondo alle tante narrazioni mitologiche legate al culto del dio oracolare per eccellenza. Per le complesse vicende che legano il culto di Apollo, figlio di Zeus e Latona, a quello delle nove dee, nel senso che in questa sede più ci interessa, ossia in merito ad un'iconologia del museo rintracciata tra mito ed etimo, vedi M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Lybra, Milano 1998, pp. 106-116.

2. *Hyampeia* ad est, l'odierna Phleboukos, e *Nauplia* ad ovest, l'odierna Rodini. Etimologicamente l'oronimo greco, con il significato di "splendente" ben si adatta ad un dio luminoso come Apollo, identificato con il Sole e noto anche per le sue capacità mantiche.

3. In effetti Delphi era raggiungibile tramite ben tre vie di accesso: la prima e la principale era la gola del fiume Pleistos, dal golfo di Corinto attraverso la baia di Itea; la seconda, ad oriente, passava attraverso il Colle di Arachova, dove arrivavano le strade provenienti dalle città di Tebe e Cheronea; la terza passava attraverso il massiccio del Parnaso e i rilievi montagnosi della Locride occidentale per raggiungere Delphi e la sua costa, dopo aver incontrato le vie provenienti da ovest.

4. Dal 1986 al 2007 su tutto il territorio ellenico sono stati inseriti complessivamente ben diciassette siti, di cui quindici nella tipologia beni culturali e due in quella beni naturali; precedentemente, nel 1981, la Grecia aveva siglato con l'UNESCO un trattato per la salvaguardia di detti beni, al fine di proteggerli dalla distruzione e dall'erosione e preservarli per le generazioni future. Per quanto concerne in particolare il sito di Delphi, esso risponde a cinque su sei dei criteri selettivi vincolanti per rientrare a far parte della categoria beni culturali, vedi il sito *on-line* ufficiale dell'UNESCO e quello del Ministero Ellenico della Cultura.

5. P. MAC KENDRICK, *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, Norton & Company, New York 1981, p. 183.

6. P. M. PETSAS, *Delphes. Monuments et Musée*, Ed. Kréné, Athenes 2004, p. 6.

7. Sembrerebbe che le esalazioni, provenienti da questa fenditura, ubicata tra le rocce e scomparsa a causa di sconvolgimenti tellurici, provocassero uno stato di ebbrezza in tutti coloro che ne respiravano i vapori.

8. ESCHILO, *Eumenidi*, 1 e ss.

9. Nel *III Inno omerico ad Apollo*, l'anonimo aedo del sec. VI a. C. narra le vicende relative

alla nascita del dio, ai suoi amori, ma soprattutto le straordinarie avventure connesse all'insediamento del dio a Delphi e alla fondazione del suo santuario: *Febo Apollo, il signore, decise di innalzare là/ amabile tempio, e così disse: «Intendo innalzare qui uno splendido tempio/ che sia oracolo per gli uomini; mi porteranno sempre/ in questo luogo ecatombi perfette/ quanti abitano nel Peloponneso fecondo/ quanti abitano l'Europa, e le isole circondate dal mare/ desiderosi di consultare l'oracolo: e a tutti loro io esprimerò/ il mio consiglio infallibile/ dando responsi nel pingue tempio»*./ Così parlava Febo Apollo; e gettò le fondamenta/ ampie, profonde, solide. Su di esse poi/ innalzavano un basamento di pietra Tofronio e Agamede/ figlio di Ergino, cari agli dèi immortali;/ edificavano poi le mura del tempio infinite stirpi di uomini/ con pietre saldamente impiantate, perché il dio fosse celebrato/ nel canto per sempre, Inni omerici, III, *Ad Apollo*, vv. 283-299.

10. Per il quale è palese che *l'histoire de Delphes commence avant l'histoire d'Apollon*, in G. ROUX, *Delphes, son oracle et ses dieux*, Belles Lettres, Paris 1976, p. 19.

11. M. D. BOTTINO, *La Divinazione nell'età classica*, "Agorà" n.VII (2001), pp. 16-28.

12. Ci riferiamo alla suggestiva immagine descritta da Platone: *per le più belle e le prime tra le leggi rimettiamoci all'Apollo di Delphi [...] perché questo dio è il patrio interprete di tali questioni per tutti gli uomini e le interpreta stando sopra l'omphalós, nel centro della terra*, PLATONE, *Stato*, 427 b-c.

13. A proposito del significato del santuario rimandiamo a quanto asserisce Edward Wright: *nel grande santuario centrale, racchiuso da un colonnato accanto ad un fuoco tenuto sempre acceso, era custodito un grande blocco di marmo di forma conica. Esso era legato all'antico culto del serpente, ma si riteneva indicasse il centro del mondo, per questo veniva chiamato omfalós*, cit. da R. e E. ETIENNE, *La Grecia antica, archeologia di una scoperta*, Electa-Gallimard, Trieste 1994, p. 148.

14. Sembra che l'esemplare attualmente custodito in una delle sale del Museo sia una copia di epoca ellenistica o forse romana, mentre l'originale *omphalós*, non più esistente, secondo Carl Boetticher era posizionato al centro del *náos*, C. BOETTICHER, *Der omphalos des Zeus zu Delphi*, Ed. dell'A., Berlin 1859.

15. Si trattava della fenditura del terreno da cui provenivano le esalazioni ed i vapori, che procuravano delirio e malessere inducendo uno stato di *trance* alla *Pythia*. A tal proposito va considerato che il profondo scetticismo della maggior parte degli studiosi moderni, in merito alla reale esistenza di questi fumi e alla proprietà mantiche ad essi attribuiti, è stato recentemente smentito da due studi interdisciplinari, uno costituito da ricercatori americani e un altro da ricercatori italo-ellenici, che hanno scientificamente verificato, in alcune faglie del sito, la presenza di tracce di emissioni gassose di idrocarburi provenienti dagli strati profondi di roccia calcarea bituminosa, vedi JOURNAL of the GEOLOGICAL SOCIETY of AMERICA, n. 8 (2001), pp. 707-710 e inoltre JOURNAL of the GEOLOGICAL SOCIETY, n. 1 (2008), pp. 5-18.

16. G. ROUX, «L'architecture à Delphes: un siècle de découvertes», in A. JACQUEMIN, (éd.), *Delphes cent ans après la Grande Fouille*, École Française d'Athènes, Athènes 2000, pp. 181-199.

17. J. BOARDMAN, *Archeologia della nostalgia. Come i greci reinventarono il loro passato*, Mondadori, Milano 2008, pp. 101-102.

18. *Ibidem*, p.102.

19. *Ibidem*.

20. Tra i grandi santuari panellenici, Dodona era il più antico, Olimpia era rinomato per essere la sede dei Giochi Olimpici, mentre nessuno per fama ed opulenza superava Delphi, e ciò soprattutto per la presenza dell'oracolo, ma anche per essere la sede dei celebri Giochi Pitici; per approfondimenti relativi agli influssi di natura politico-religiosa esercitati dai santuari panellenici sulla società ellenica si rimanda alle interessanti considerazioni espresse nel saggio di C. MORGAN, «The origin of pan-Hellenism», in N. MARINATOS e R. HÄGG (eds.), *Greek Sanctuaries. New approaches*, Routledge, London - New York 1993, pp. 18-37; per il santuario delfico in particolare, vedi P. AMANDRY, «La vie religieuse à Delphes: Bilan d'un siècle de fouilles», in A. JACQUEMIN, (éd.), *Delphes cent ans après la Grande Fouille*, cit., pp. 9-21. Sulla funzione svolta dai *theorodokoi*, per la promozione del santuario vedi A., PLASSART, *Inscriptions de Delphes. La liste des Théorodokes*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 45 (1921), pp. 1-85; e inoltre PERLMAN, *City and sanctuary in ancient Greece: the Theorodokia in the Peloponnese*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2000, p. 16.

21. C. MORGAN, «The origin of pan-Hellenism», in N. MARINATOS e R. HÄGG (eds.), *Greek Sanctuaries. New approaches*, cit., p. 28.

22. P. MAC KENDRICK, *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, cit., p. 183.

23. R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Laterza, Bari 2004, p. 83.
24. *Ibidem*.
25. Lo storico Erodoto (486-423 a.C.) fa parecchi riferimenti alle vicende storiche legate alla città di Delphi, ed in particolare narra del culto di Apollo delfico e del ruolo svolto dall'oracolo, vedi ERODOTO, *Storie*, VII, 140-143.
26. Plutarco di Cheronea (ca. 50- 120 d. C.), uno dei più celebri scrittori dell'antichità, ebbe forti legami personali e culturali con Delphi: ricoprì, nella qualità di sacerdote di Apollo (dal 95 d. C. e presumibilmente sino alla data della sua morte), la suprema carica spirituale dell'epoca; tra l'altro, nell'ambito della sua vasta produzione letteraria dedicò ben tre dialoghi alle vicende delfiche (*Gli oracoli della Pizia*, *Il tramonto degli oracoli*, *Sulla "e" di Delphi*) con l'intento di promuovere una sorta di risveglio religioso, politico e culturale del prestigio dell'oracolo, avviato ormai verso una fase di inesorabile e progressivo declino.
27. Il mercante anconetano Ciriaco de' Pizziccolli detto Ciriaco d'Ancona (Ancona 1391-Cremona 1452) visita a più riprese (1434-1436, 1444 e 1447-1448) gran parte delle regioni della Grecia attuale e raccoglie nei sei volumi della sua opera più importante, l'*Antiquarum rerum commentaria*, andata purtroppo quasi interamente distrutta, le testimonianze antiche rintracciate nel corso dei suoi innumerevoli viaggi nei paesi del bacino del Mediterraneo. Nelle sue opere descrive dettagliatamente monumenti classici, corredandoli di disegni autografi, con una tecnica un po' *naïve*, copia e traduce tantissime iscrizioni presenti nelle lapidi. Durante il suo soggiorno nell'area del sito di Delphi, durato appena sei giorni, ha identificato alcune emergenze archeologiche, tra le quali citiamo: il tempio di Apollo, lo stadio, il teatro, parzialmente nascosto dalle case medievali, e ha inoltre trascritto alcune iscrizioni; per approfondimenti sulla poliedrica figura di questo archeologo *ante litteram* vedi R. e E. ETIENNE, *La Grecia antica, archeologia di una scoperta*, cit., pp. 24-29; D. MULLEZ, *Delphi. The excavation of the great oracular centre*, in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon, Athens 2007, p. 134, e inoltre G. A. POSSEDONI (cur.), *Ciriaco d'Ancona e il suo tempo*, Ed. Canonici, Ancona 2002.
28. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, Duckworth, London 2007, p. 145.
29. J. SPON, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece, et du Levant: fait aux années 1675 & 1676*, 3 vv., II, p. 58, cit. da M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, cit., p. 145.
30. *Ibidem*.
31. D. MULLEZ, *Delphi. The excavation of the great oracular centre*, in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 138.
32. Müller e Curtius, che effettuano il primo vero scavo del sito, portano alla luce una parte del muro poligonale e le sottofondazioni del tempio di Apollo, D. MULLEZ, *Delphi. The excavation of the great oracular centre*, in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 137.
33. H. R. POMTOW, *Beiträge zur Topographie von Delphi*, Reimer, Berlin 1889.
34. Wescher e Foucart, entrambi membri dell'*École Française d'Athènes*, per primi si sono occupati di trascrivere più di quattrocento iscrizioni delfiche, vedi C. WESCHER e P. F. FOUCART, *Inscriptions recueillies à Delphes*, Didot, Paris 1863. Foucart, che dal 1879 ricopre anche la carica di Presidente dell'*École*, sintetizza lo stato delle ricerche in P. F. FOUCART, *Mémoire sur les ruines et l'histoire de Delphes*, Imprimerie Impériale, Paris 1865.
35. Fondata nel 1846 da Luigi Filippo, l'*École* è un'importante istituzione ancora attiva, con sede ufficiale ad Atene, il cui decreto istitutivo l'aveva definita come *une école française de perfectionnement pour l'étude de la langue, de l'histoire et des antiquités grecques*.
36. Il *Grande Scavo*, che ebbe ufficialmente inizio il 10 ottobre del 1892, richiese un impiego di consistenti risorse finanziarie, dato che fu anche necessario procedere all'espropriazione dei terreni e delle abitazioni dell'intero villaggio.
37. I risultati di tali ricerche sono stati in gran parte anticipati nel *Bulletin de Correspondance Hellénique*, rivista scientifica curata dalla stessa *École Française d'Athènes*, e successivamente presentati nei quattro tomi, suddivisi in fascicoli, della serie *Fouilles des Delphes*, pubblicati a partire dal 1902; in realtà i tomi previsti dal suo direttore Homolle dovevano essere cinque, ma il primo, che avrebbe dovuto esporre la storia degli scavi e presentare l'insieme dei testi antichi e dei resoconti dei viaggiatori, non è mai stato pubblicato. In particolare, nel tomo II è esposto il progetto complessivo e sono trattate le tematiche relative a *Topographie et architecture*, nel tomo III quelle relative all'*Épigraphie*, nel tomo IV quelle relative a *Monuments figurés: sculpture*, nel tomo V quelle relative

Monuments figurés: petits bronzes terres-cuites, antiquités diverses, vedi O. PICARD, «Avant-Propos», in P. AMANDRY e F. CHAMOUX, *Guides de Delphes. Le Musée*, Coll. Sites et Monuments VI, École Française d'Athènes, Paris 1991, prefazione alla quale si rimanda interamente per la nutrita bibliografia delfica, suddivisa per emergenze archeologiche e per tematiche, pp. 1-2.

38. La Società era stata fondata ad Atene nel gennaio del 1837 da un gruppo di quindici membri, tra i quali si annoveravano eruditi, filologi, poeti, giudici e banchieri, per dettagli più approfonditi sugli scopi e finalità della Società vedi Cap.1.1.

39. Questa Società, creata nel 1862, fu sciolta dopo appena due anni.

40. Per un dettagliato ed esaustivo resoconto sulle vicende legate al trasferimento del villaggio, alle campagne di scavo e alle ricerche effettuate sul sito si rimanda al saggio di D. MULLEZ, «Delphi. The excavation of the great oracular centre», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., pp. 134-156. Dominique Mulliez, membro dell'École Française d'Athènes dal 1979 al 1984 e dal gennaio del 2002 suo direttore, è stato a lungo impegnato nello studio critico delle iscrizioni presenti sulle emergenze archeologiche del santuario.

41. R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, cit. p. 83.

42. Attualmente esposti nella sala III del Museo, denominata appunto "Hall of the Kouroi".

43. Tale attribuzione si deve alla presenza di un'iscrizione, incisa sul basamento sul quale si appoggiano i plinti delle due statue, che oltre ad indicare il nome dello scultore argivo, Polimede, individuerrebbe l'identità dei personaggi, identificati con l'appellativo "Ἀνακτες"; invece, secondo un'interpretazione meno accreditata sarebbero da identificare con i Dioscuri, i figli gemelli di Zeus, A. MARANTI, *Delphi. Myth & History. The Archeological site. The Museum*, Athens 2000, p. 102; e anche M. KARABATEA, *Il Museo archeologico di Delfi*, Adam, Peania s. d., p. 92. Secondo C. VATIN, *Monuments votifs de Delphes*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 106 (1982), pp. 509-525 l'identificazione dei *Koroi* sarebbe ancora incerta.

44. P. MAC KENDRICK, *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, cit., p. 184.

45. ERODOTO, *Storie*, (I, 31).

46. *Ibidem*.

47. Purtroppo, però, non essendoci dati storici certi sulle modalità di tale evento, l'attribuzione dei *Koroi* in questione resterebbe ancora irrisolta, dato che la lettura dell'iscrizione, incisa sulla base delle sculture è da considerare alquanto ambigua, sulla questione vedi C. VATIN, *Couroi argien à Delphes*, Suppléments al "Bulletin de Correspondance Hellénique", n. 4 (1977), pp. 13-22.

48. P. MAC KENDRICK, *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, cit., p. 184.

49. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, cit., p. 103.

50. *Ibidem*, p. 72.

51. PAUSANIA, X, 5-32.

52. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, cit., p. 8.

53. Georges Daux (Bastia 1899 - Parigi 1988), membro e poi direttore dell'École (dal 1950 al 1969), grazie alle numerose ed approfondite ricerche sul campo, è considerato uno degli specialisti più autorevoli per gli studi del santuario, tra i quali citiamo i saggi G. DAUX, *Chronologie delphique*, De Boccard, Paris 1943 e IDEM, *Remarques sur la composition du Conseil amphictyonique*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 81 (1957), pp. 95-120; e in particolare, IDEM, *Pausanias à Delphes*, de Boccard, Paris 1936, in cui l'autore traduce la parte del X libro della *Periegesi* relativa al sito di Delphi e la corredo di commenti archeologici, che mettono in relazione il testo originale con i risultati degli scavi dell'epoca.

54. Tra i tanti, citiamo: C. LE ROY, *Pausanias à Marmaria (XXVIII)*, Suppléments al "Bulletin de Correspondance Hellénique", n. 4 (1977), pp. 247-271; R. KOLONIA, «The sanctuaries: Delphi», in M. GEORGOPOULOU, C. GUILMET, Y. A., PIKOULAS, K. STAIKOS, e G. TOLIAS (eds.), *Following Pausanias: the quest for Greek antiquity*, National Hellenic Research Foundation, Oak Knoll Press, New Castle 2007, pp. 212-215.

55. L. LACROIX, *À propos des offrandes à l'Apollon de Delphes et du témoignage de Pausanias: du réel à l'imaginaire*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 116 (1992), pp. 157-176.

56. *Ibidem*.

57. Tra le centinaia di saggi monografici sul sito di Delphi, vanno senz'altro menzionati gli studi pubblicati per celebrare il centesimo anniversario degli scavi francesi, come ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES (éd.), *La redécouverte de Delphes, Centenaire des fouilles françaises à Delphes*, de Boccard, Paris 1992; J. F. BOMMELAER (éd.), *Delphes: centenaire de la grande fouille réalisée par l'École Française d'Athènes*, Brill, Leiden 1992; e inoltre A. JACQUEMIN, (éd.), *Delphes cent ans après la Grande Fouille*, cit. Tra le numerose guide citiamo P. AMANDRY e F. CHAMOUX, *Guides de Delphes. Le Musée*, Coll. Sites et Monuments VI, École Française d'Athènes, Paris 1991; J. F. BOMMELAER, *Guides de Delphes. Le Site*, Coll. Sites et Monuments VII, École Française d'Athènes, Paris 1991; G. ROUX, *Delphes, son oracle et ses dieux*, cit.

58. Per un *excursus* storico sugli *ex-voto* C. VATIN, *Monuments votifs de Delphes*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 105 (1981), pp. 429-459.

59. G. ROUX, «L'architecture à Delphes: un siècle de découvertes», in A. JACQUEMIN, (éd.), *Delphes cent ans après la Grande Fouille*, cit., p. 181.

60. F. CROISSANT, «La fouille de Delphes et l'histoire de la sculpture grecque», in A. JACQUEMIN, (éd.), *Delphes cent ans après la Grande Fouille*, cit., pp. 333-347.

61. Secondo recenti stime ogni anno oltre mezzo milione di visitatori, provenienti da tutto il mondo, visitano il museo con più di 2.500 biglietti staccati nelle giornate di maggiore flusso, situandosi al quarto posto tra i musei greci.

62. P. MAC KENDRICK, *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, cit., p. 183.

63. G. SEFERIS, *Probations*, v. 2, Ikaros, Athens 1981, p. 145.

64. G. ALGREEN-USSING e A. BRAMSNAES, *Sanctuaire d'Apollon*, de Boccard, Paris 1975.

65. EPHORATE OF ANTIQUITIES OF DELPHI e ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES (eds.), *Delphi: in Search of the Lost Sanctuary*, Giannikos and Kaldis, Athens 1992, p. 253, cit. da A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, Ashgate, Gover House 2008, p. 122.

66. A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, cit., p. 122.

67. C. BRANDI, *Viaggio nella Grecia antica*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 71.

68. Già parzialmente trattato in M. D. VACIRCA, «I greci non sono come gli altri: ipotesi di lettura museografica», in A. SPOSITO (cur.), *Agathón 2008/2*, Offset, Palermo 2008, pp. 61-64; e in EADEM, «Delphi: dall'omphalós cosmico al Museo Archeologico», in A. SPOSITO (cur.), *Agathón 2009*, Offset, Palermo 2009, pp. 31-36.

69. Vedi A. LAPRADE, *Notice sur la vie et les travaux de Albert Tournaire (1862-1958)*, Firmin-Didot, Paris 1958, l'architetto Albert Tournaire, vincitore del *Grand Prix de Rome* nel 1888, presente a Delphi durante la stagione del *Grande Scavo* (1892-1901), ha eseguito sui luoghi numerosi rilievi e ricostruzioni grafiche del Santuario di Apollo di grande qualità esecutiva, nei quali però vi sono rappresentati non pochi errori ed imprecisioni dovuti al fatto che gli scavi ed i relativi studi erano a quell'epoca ancora *in itinere* e purtroppo la città che circondava il santuario non è raffigurata. La copia di una di questi disegni ricostruttivi, che mostra l'accumulazione delle offerte e la policromia del santuario, è esposta in una delle sale del Museo, accanto alla *maquette* riproduttiva del sito. Alcuni di questi disegni, per la loro spiccata capacità comunicativa, sono riprodotti nella maggior parte delle pubblicazioni di carattere scientifico e turistico riguardanti il sito.

70. Grazie alla donazione del banchiere e filantropo greco Andreas Syngros, in D. MULLEZ, «*Delphi. The excavation of the great oracular centre*», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 153.

71. Il primo riferimento in merito alla necessità di realizzare un museo archeologico è documentato nel giornale del *Grande Scavo* del 28 maggio 1894, anche se già nel 1834 vi era stata una richiesta analoga, formulata dagli abitanti del villaggio di Kastri al re Ottone. Prima di essere esposti nel nuovo museo alcuni reperti archeologici erano stati custoditi in alcuni locali della scuola del villaggio, *Ibidem*, p. 153.

72. EPHORATE OF ANTIQUITIES OF DELPHI e ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES (eds.), *Delphi: in Search of the Lost Sanctuary*, cit., p. 253, cit. da A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, cit., pp. 122-123.

73. R. DEMANGEL, *Aspect de guerre du Musée de Delphes*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", vv. 68-69 (1944-45), pp. 1-4.

74. Pátroklos Karantinós (Costantinopoli 1903 - Atene 1976), progettista e docente universitario, dopo aver studiato alla Scuola di Architettura della *National Technical University* di Atene dal 1919 al 1924, si trasferisce a Parigi per lavorare con August Perret (1927-28); nel 1932 è tra i co-fondatori del gruppo greco del CIAM e nel 1934

organizza l'*Exhibition of Greek Modern Architecture* ad Atene, dal 1959 al 1968 insegna Progettazione architettonica presso la Scuola di Architettura all'Università Aristotele di Salonicco. È particolarmente conosciuto per la concezione modernista impressa in diversi musei da lui progettati in territorio greco, tra quali ricordiamo: il Museo Archeologico di Herakleion a Creta (1933), il Museo Archeologico di Salonicco (1960), il Museo di Olympia (1966) e anche gli ampliamenti del Museo Nazionale Archeologico di Atene e del vecchio Museo dell'Acropoli di Atene.

75. A. N. TOMBAZIS (ed.), *Museums. Archeological Museum of Delphi*, European Commission Directorate- General Energy and Transport, Athens 2004; lo stesso studio ha curato il progetto (1997-99 e 2003) e la realizzazione (2002-04) dell'ampliamento e del riallestimento del Museo Archeologico di Herakleion a Creta, ed ha partecipato ad alcuni concorsi internazionali, banditi dal Ministero Ellenico della Cultura, per la progettazione di vari musei, tra i quali citiamo, il Museo dell'Acropoli di Atene (2001, terzo premio), il Museo Archeologico di Chania (2004, terzo premio) ed il Museo Archeologico di Vergina (2006, vincitore), in merito ai quali, per notizie più dettagliate, rimandiamo al sito *on-line* ed anche a A. N., TOMBAZIS e E. N. KONTOMICHALI, *Recent works of A. N. Tombazis and Associates Architects*, Pergamon, Amsterdam 2000.

76. Dichiarazioni rilasciate al quotidiano ateniese *Kathimerini* del 10 agosto 2004, di cui viene anche stampata una versione in lingua inglese, venduta negli Stati Uniti come supplemento dell'*International Herald Tribunes*, consultabile anche *on-line*.

77. Lo sviluppo complessivo, sui due livelli, della struttura museale è pari a circa mq 2.500.

78. M. I. FINLEY, *Gli antichi greci*, Einaudi, Torino 1972, pp. 147-148.

79. H. BERVE e G. GRUBEN, *I tempi greci*, Sansoni, Firenze, 1962, p. 136.

80. P. AMANDRY e F. CHAMOUX, *Guide de Delphes. Le Musée*, cit., p. 1.

81. Vedi, tra gli altri, A. JACQUEMIN, *Offrandes monumentales à Delphes*, de Boccard, Paris 2000; e anche N. LEWIS, *Delphi and the sacred way*, Haag, Liverpool 1987.

82. M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, cit., p. 57.

83. D. MULLEZ, «Delphi. The excavation of the great oracular centre», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 137; inoltre ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES (éd.), *Fouilles des Delphes, Épigraphie*, cit.; e anche G. DAUX, «Inscriptions de Delphes (pl. XIV-XVI)», in *Bulletin de Correspondance Hellénique*, v. 78 (1954), pp. 369-394; e inoltre E. BOURGUET e L. COUVE, *Inscriptions inédites du mur polygonal de Delphes*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», v. 17 (1893), pp. 343-409.

84. Come già accennato, erano competizioni sportive, ma anche concorsi musicali e poetici, a carattere sacro; essi erano i secondi più importanti, dopo i Giochi Olimpici, tra i quattro giochi panellenici, si disputavano ogni quattro anni nel santuario di Delphi ed erano dedicati al dio Apollo, vedi A. MARANTI, *Delphi. Myth & History. The archeological site. The Museum*, cit., pp. 34-35.

85. P. AMANDRY e F. CHAMOUX, *Guide de Delphes. Le Musée*, cit., p. 1. Sul significato delle offerte votive in rapporto al testo periegetico, vedi L. LACROIX, *À propos des offrandes à l'Apollon de Delphes et du témoignage de Pausanias: du réel à l'imaginaire*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», v. 116, (1992), pp. 157-176.

86. *Ibidem*.

87. P. MAC KENDRICK, *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, cit., p. 191.

88. *Ibidem*.

89. *Ibidem*.

90. Per una completa ricognizione sui materiali esposti e sul percorso espositivo si rimanda a D. KOUTSOUMBA (ed.), *Delphi. Archeological Guide. History. Archeological Site. Museum. Oracle, Explorer*, Athens 2004, pp. 158-183 e alla sezione dedicata al Museo Archeologico, curata dall'archeologa Elena C. Partida, all'interno del sito *on-line* del Ministero Ellenico della Cultura.

91. M. MOULIOU, «Museum representation of the classic past in post-war Greece: a critical analysis», in D. DAMASKOS e D. PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008, p. 89.

92. L'archeologa Rozina Kolonia era l'allora direttrice del Museo e del *Xth Ephorate of Prehistoric and Classic Antiquities*, mentre attualmente è diretto dall'archeologa Despina Skorda; la sua sede amministrativa è ubicata nella cittadina di Delphi e comprende la prefettura della Focide. La competenza di questo organismo, così come di tutti gli altri

analoghi presenti nel territorio greco, posti sotto la Direzione Generale delle Antichità, riguarda tutte le questioni concernenti la scoperta, la salvaguardia e la protezione del patrimonio ellenico, la sua esposizione nei musei, la conservazione, il restauro, lo studio e la pubblicazione di ciò che concerne le emergenze archeologiche, così come tutte le funzioni amministrative atte ad assicurare l'osservanza della legislazione in materia di antichità archeologiche.

93. L'archeologa e storica dell'architettura Elena C. Partida l'allora curatore del Museo e del sito di Delphi, che gentilmente ci ha fornito alcune preziose informazioni sugli allestimenti museali, è l'autrice di un interessantissimo saggio sui "tesori" del santuario, in E. C. PARTIDA, *The Treasuries at Delphi: an architectural study*, Åström, Stockholm, 2000.

94. Per tutte le vicende legate al ritrovamento e all'interpretazione di questi reperti vedi P. AMANDRY, *Rapport préliminaire sur les statues chryséléphantines de Delphes*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 63, (1939), pp. 86-119.

95. Vedi D. KOUTSOUMBA (ed.), *Delphi. Archeological Guide. History. Archeological Site. Museum. Oracle*, cit., pp. 170-171.

96. Vedi, tra i tanti, Th. HOMOLLE, *Communication: Ex-voto: L'Aurige de Polizalos*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 21 (1897), p. 579; IDEM, *Communication: L'Aurige de Delphes II*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 21 (1897), pp. 581-583; e inoltre F. CHAMOUX, *L'aurige de Delphes*, de Boccard, Paris 1955, che elabora una delle varie ipotesi ricostruttive del gruppo bronzeo e relativa base.

97. A. N. TOMBAZIS (ed.), *Museums. Archeological Museum of Delphi*, European Commission Directorate- General Energy and Transport, cit., pp. 7-10.

98. C. ROLLEY, *En regardant l'Aurige*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 114 (1990), pp. 285-297, in cui l'autore conduce una ricerca molto dettagliata sulla base dei numerosi studi di epoche precedenti.

99. PAUSANIA, VI, 12, 1.

100. L'allestimento è stato curato dalla museologa Elena C. Partida, mentre il disegno presente all'interno dell'espositore, che contestualizza i reperti autentici del carro, è opera dell'architetto Sandro Tufano.

101. D. e L. DEL CORNO, *Nella terra del mito. Viaggiare in Grecia con dèi, eroi e poeti*, cit., p. 99.

102. Dalla metà del sec. VII a. C., data della costruzione del primo tempio dedicato ad Apollo, sino al sec. II d. C.

103. PLUTARCO, *Dialoghi delfici*, Adelphi, Milano, 1986, pp. 161-201.

104. Per approfondire le complesse relazioni tra pellegrinaggio e turismo nel mondo greco, si rimanda a I. RUTHERFORD, *Tourism and the Sacred. Pausanias and the Traditions of Greek Pilgrimage*, in S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e Y. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, cit., pp. 40-52.

105. D. DEL CORNO, «Introduzione», in PLUTARCO, *Dialoghi delfici*, cit., p. 54.

2.5 Sito e Museo Archeologico di Olympia

2.5.1 Inquadramento geografico e storico-mitologico

Non lontano dalle coste occidentali del Peloponneso, nel cuore della valle attraversata dall'Alfeo, si trova Olympia, il celebre santuario panellenico, dedicato a Zeus. L'Altis, il mitico bosco sacro, è ubicato ai piedi delle verdeggianti pendici sud-occidentali del monte Kronion, alla confluenza tra Alfeo¹, il leggendario fiume dalle straripanti acque, ed il suo piccolo affluente Kladeo²; il tutto in un paesaggio che, a tratti ancora incontaminato, diffonde una quasi atemporale calma olimpica.

Molti sono i miti e le leggende, associati alla fondazione del santuario di Olympia e alle divinità che vi erano venerate; miti e leggende che, nel corso dei secoli e in riferimento ai diversi autori, sono stati narrati da più angolazioni e con varie versioni e declinazioni. Secondo le più antiche fonti letterarie³, nel sec. XIV a. C il mitico Pelope, un principe proveniente dalla Frigia, e dal quale prende il nome la regione peloponnesiaca, avrebbe immesso ad Olympia il culto di Zeus, il padre degli dèi e degli uomini, dopo aver vinto Enomao in una corsa di carri (truccata da entrambe le parti!) e averne sposato la figlia Ippodamia⁴.

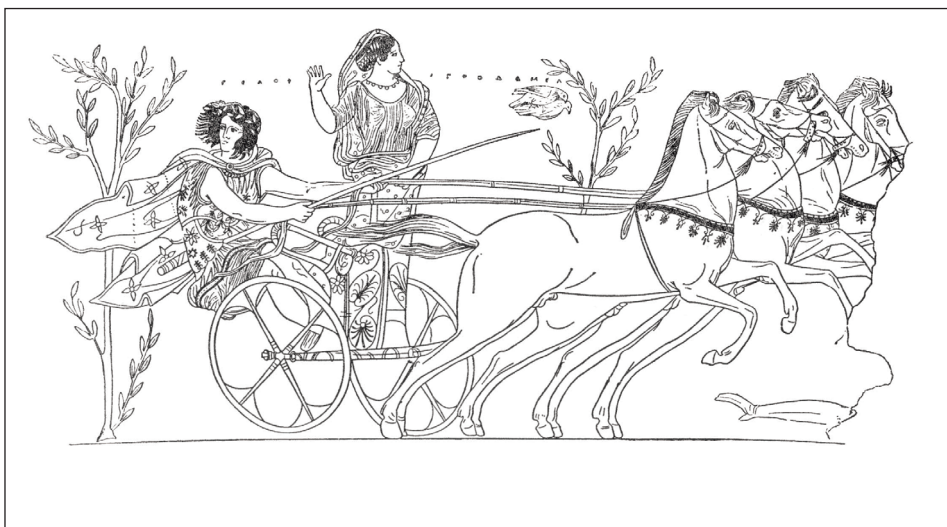


*Sito archeologico di Olympia,
foto aerea.*

Il santuario di Olympia, sin dalla sua fondazione⁵, ha richiamato pellegrini e devoti da ogni angolo della Grecia, che vi si recavano in pellegrinaggio devozionale, pellegrinaggio che, non essendo del tutto scevro da una componente anticipatrice del moderno turismo culturale, spingeva un gran numero di fedeli a curiosare tra le emergenze architettoniche e le opere d'arte presenti all'interno del recinto sacro. Va da sé che la fama di Olympia sia soprattutto legata allo svolgimento delle Olimpiadi, che, ogni quattro anni, richiamavano un enorme flusso di spettatori ed atleti, i quali, provenienti da tutto il Peloponneso, si accampavano nei dintorni dell'Altis⁶.

Contrastanti, e talvolta anche incongruenti, sono i racconti mitologici che narrano la genesi dei Giochi Olimpici. Il nostro Pausania ne riporta varie versioni: da una che fa riferimento all'infanzia di Zeus; a quella che, invece, si ricollega alla lotta tra Zeus, già adulto, e il padre Crono, lotta ingaggiata al fine di assicurarsi il dominio sul mondo; ad un'altra ancora, sempre collegata alla figura di Zeus, il quale organizza degli agoni per festeggiare la sua ascesa al potere⁷. Secondo Pindaro, invece, essi sarebbero una derivazione dei giochi funebri organizzati per commemorare Pelope⁸.

Un'altra versione identifica il fondatore nella figura di Eracle⁹, il quale avrebbe compiuto il gesto di delimitare i confini dell'Altis, che accoglieva la tomba di Pelope, per innalzare dodici altari (in numero pari alle divinità olimpiche) e infine piantare il boschetto di olivo sacro¹⁰. Al di là delle svariate narrazioni mitologiche, qui ci interessa sottolineare la valenza religiosa, politica e sociale che i Giochi ebbero nell'ambito della cultura panellenica¹¹. Tra l'altro essi hanno anche avuto dei riflessi tangibili sulla stessa impostazione architettonica dell'Altis, tanto che Helmut Kyrieleis così si esprime: *the significance of Olympia as a reference point for ancient Greek religion and culture was also reflected in the exterior appearance of the sanctuary, in the building and the wealth of artworks that arrived here as dedications from all parts of the ancient Greek world*¹².

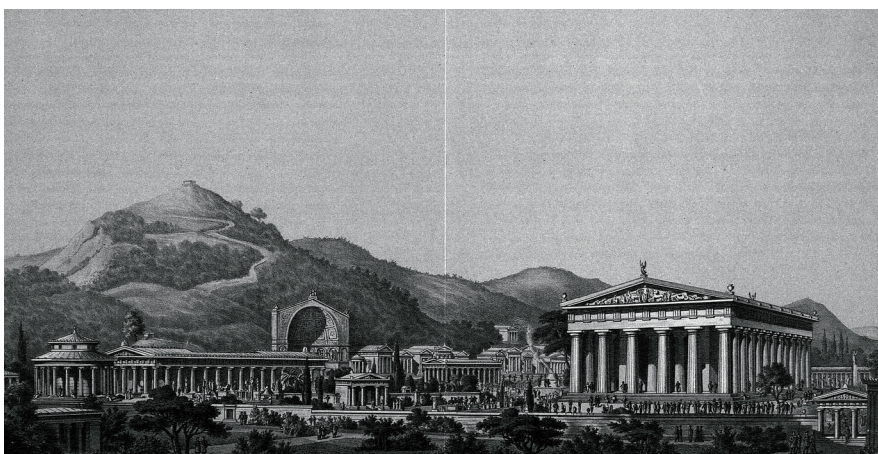
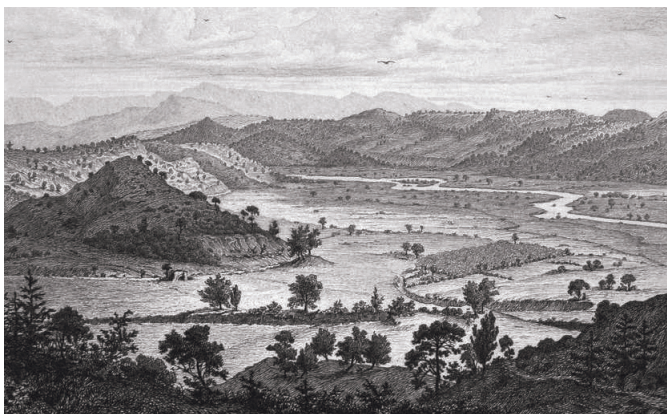


In basso: Pelope guida la quadriga con Ippodamia durante la corsa di carri contro Enomao, da un'anfora a figure rosse; a sinistra: disegno ricostruttivo della stessa scena.



Sito archeologico di Olympia. Lo Stadio, che era collegato al Santuario tramite un passaggio voltato, denominato da Pausania κρυπτή είσοδος (ingresso segreto), poteva contenere sino a 45.000 spettatori.





In alto a sinistra: il sito di Olympia prima degli scavi (A. Boetticher); al centro: disegno riconfigurativo della parte settentrionale dell'Altis con il Metróon e il Philippéion (F. Adler); in basso: disegno riconfigurativo delle emergenze del santuario dominato dal Monte Kronion (A. Boetticher).

In alto a destra: Frontespizio dell'Expédition Scientifique en Morée di G. A. Blouet (1831): si notino, ai piedi delle Cariatidi, le metope di Olympia, oggi al Louvre.

2.5.2 Scavi archeologici e viaggiatori dell'antichità: sulle tracce di Pausania

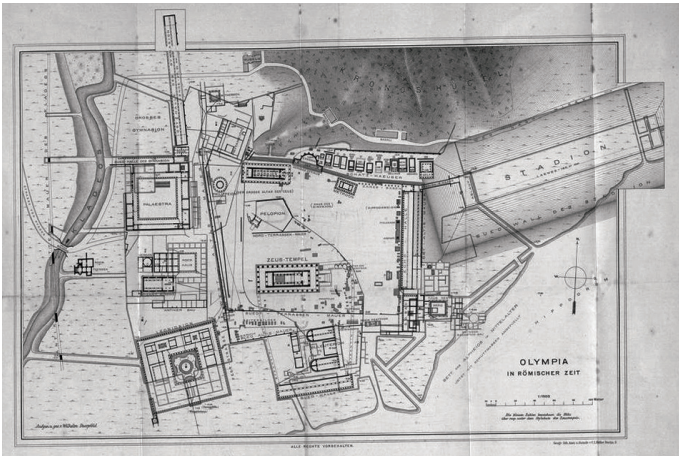
Nel 1767, il fondatore della scienza archeologica, Johann Joachim Winckelmann¹³ progetta di effettuare degli scavi estensivi per portare alla luce le emergenze architettoniche di Olympia, *in primis* lo stadio, con l'ausilio di cento operai, e ciò, evidentemente, sull'onda emozionale dell'identificazione del sito, effettuata l'anno prima, grazie al confronto con il testo periegetico, dal viaggiatore, ellenista ed archeologo britannico Richard Chandler¹⁴.

Anche se, in effetti, quest'ultimo aveva commesso un clamoroso errore, non essendo stato in grado di identificare il capitello dorico e alcuni resti di una struttura muraria, da lui scoperti nella vallata del fiume Kladeos, come elementi appartenenti alla cella dell'*Olympiëion*, tempio a cui Pausania dedica ben due interi capitoli¹⁵.

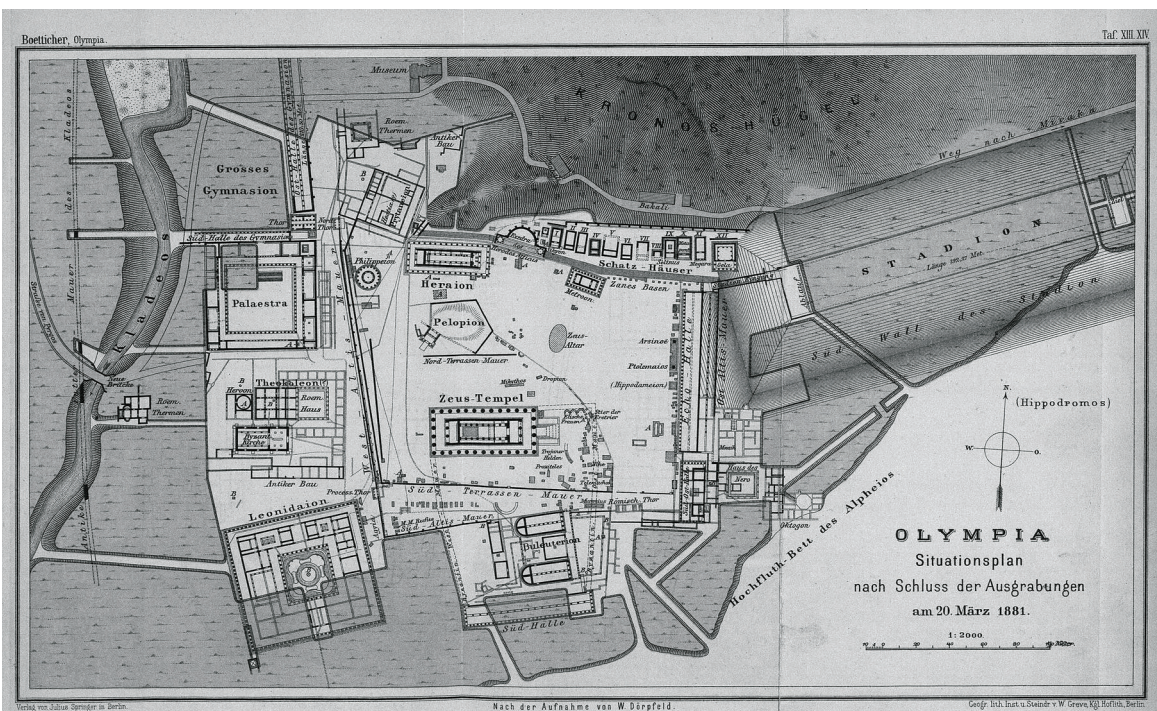
Il sito, in effetti, era già stato oggetto di attenzioni sin dal lontano 1723, quando il monaco benedettino francese Bernard de Montfaucon, fondatore della paleografia, aveva suggerito, per via epistolare, all'allora arcivescovo veneziano di Corfù di scavare Olympia, Periegesi alla mano, cosa che, a suo parere, sarebbe stata un'impresa poco costosa¹⁶.

In realtà una serie di vicende storiche e naturali avevano portato, prima, all'abbandono e alla distruzione e, poi, all'oblio del grande santuario panellenico. Vicende delle quali citiamo le più rilevanti, quali: la soppressione nel 393 d. C. dei Giochi Olimpici per volontà dell'imperatore bizantino Teodosio I, che ne vietò la prosecuzione; l'editto dell'imperatore Teodosio II, che nel 426 d. C. ordinò di radere al suolo tutti i monumenti presenti nel santuario; due forti scosse telluriche occorse nel sec. VI d. C.; numerose piene dei due fiumi Alfeo e Kladeos, che nel corso dei secoli successivi avevano completamente ricoperto con vari strati di fango e sabbia, con uno spessore variabile da m 3 a 4, tutta l'area del sito, geologicamente nota come la *terrasse d'Olympie*¹⁷.

I primi scavi vengono effettuati nell'aprile del 1829, quando il corpo di spedizione, guidato dal generale Nicolas Joseph Maison¹⁸, viene raggiunto in Morea¹⁹ dalla Missione Scientifica francese, la cui *Section des Beaux Arts*, diretta dall'architetto Guillaume Abel Blouet²⁰, porta parzialmente alla luce il tempio di Zeus e le sue celeberrime metope, alcune delle quali, donate l'anno seguente dal Senato ellenico alla Francia, sono, ancor oggi, custodite al *Louvre*. In effetti, però, le vere ricerche scientifiche si realizzano dal 1875 al 1881, dal periodo autunnale a quello primaverile, con *die alte Grabung*, così come vengono comunemente intese dalla tradizione archeologica di Olympia le campagne sistematiche di scavi.



In alto: le rovine archeologiche del santuario di Olympia inserite tra le pendici del monte Kronion, il fiume Alfeo e il suo affluente Kladeo (E. Curtius e F. Adler); al centro e in basso: due piante del sito archeologico di Olympia dopo il completamento della prima fase degli scavi nel marzo del 1881 con e senza l'indicazione dell'orografia dei luoghi (W. Dörpfeld).



Tutto ciò grazie al trattato siglato il 25 aprile del 1874, dopo lunghe e complesse trattative diplomatiche tra il Governo greco e quello germanico, in base al quale, per la prima volta in assoluto nella storia della moderna archeologia, i reperti scavati da una missione straniera restano di esclusiva proprietà della nazione in cui si trova il sito archeologico, mentre lo stato finanziatore ne acquisisce i diritti scientifici, comprese le eventuali pubblicazioni sulle testimonianze archeologiche e sullo svolgimento degli scavi²¹.

Così, nel corso di sei stagioni di scavi, uno stuolo di archeologi e architetti di estrazione germanica del *Deutsches Archäologisches Institut*²², tra i quali Gustav Hirschfeld, Adolf Boetticher²³, Georg Treu, Wilhelm Dörpfeld²⁴ e Adolf Furtwängler, tutti diretti da Ernst Curtius²⁵ e Friedrich Adler, portano alla luce la maggior parte delle rovine, tra cui anche un consistente numero di iscrizioni e sculture con relative dediche, che hanno consentito di ritracciare l'influenza che il santuario ha avuto nelle complesse dinamiche religiose, sociali e politiche della Grecia classica²⁶.

I due più celebri reperti scultorei di Olympia: la *Nike* di Paionios e l'*Hermes* di Prassitele, portati alla luce, il primo, nel dicembre del 1875 e il secondo nel maggio del 1877, e quindi nel corso delle suddette stagioni di scavi, sono stati l'ennesima prova tangibile, una sorta di *pierre de touche*, che ha confermato la buona attendibilità delle descrizioni del santuario riportate nella *Periegesi*²⁷. Probabilmente, come sostiene Helmut Kyrieleis²⁸, gli scavatori dovevano conoscere il testo a memoria, dato che già al momento del ritrovamento dell'*Hermes* essi annotarono sul giornale degli scavi che si trattava proprio della statua citata da Pausania²⁹. Per tutta una serie di motivazioni di natura storica e archeologica, non è affatto esagerato affermare che tali scavi hanno segnato *the beginning of the first great chapter of modern archaeology in Greece*³⁰ e ciò anche in considerazione della metodologia adottata sul piano scientifico: dopo soli sedici anni dalla fine degli scavi i loro esiti sono stati pubblicati in cinque volumi di indubbia qualità, sia sul piano dei contenuti scientifici, sia per il corredo iconografico e bibliografico in essi presenti³¹.

L'archeologo tedesco e direttore dei recenti scavi dal 1985 al 2000, Helmut Kyrieleis, non ha il minimo dubbio in merito al peso che ha avuto la *Periegesi* riguardo allo svolgimento e alla riuscita delle ricerche archeologiche condotte ad Olympia, *the text of Pausanias [...] served as a valuable guide for excavators and at the same time an invaluable source of information by which to identify the various building and monuments*³². E si esprime in maniera ancor più categorica quando afferma che *without the detailed description of the travel-writer, it would still be impossible today to assign a name the majority of the building at Olympia*³³.

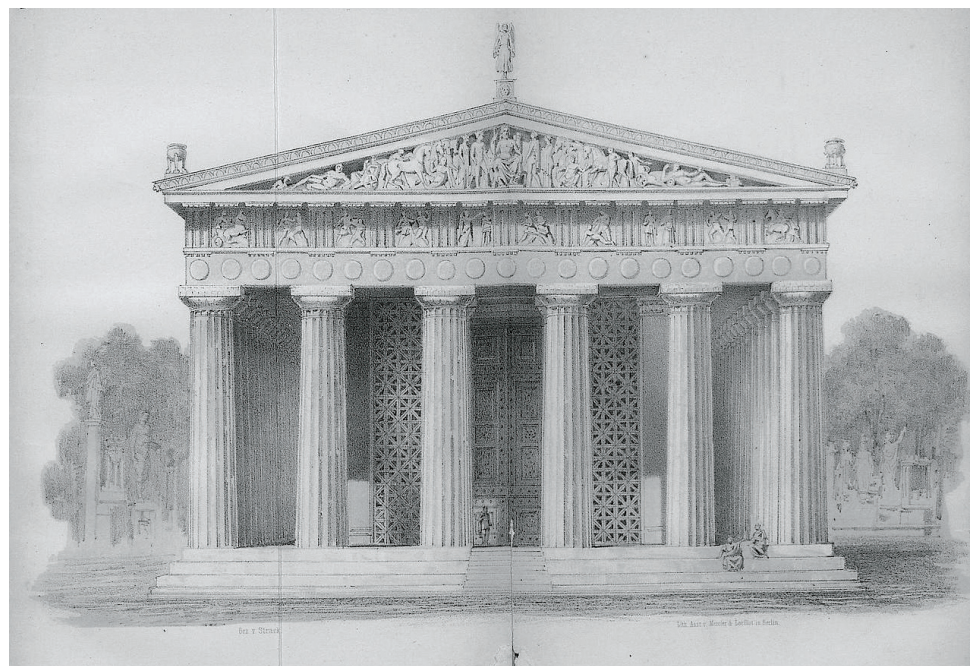
In effetti, se si considerano i trentanove capitoli e le centinaia di emergenze architettoniche e scultoree, esposte con dovizia di particolari, con cui Pausania nei Libri V e VI tratta la descrizione dell'Altis, sarebbe difficile affermare il contrario³⁴. Tra l'altro, circa l'annosa *querelle* relativa alla più o meno concreta possibilità che Pausania abbia potuto realmente visitare tutti i luoghi da lui narrati, nel caso di Olympia, la profusione e la ricchezza di dettagli descrittivi, farebbe propendere la maggior parte dei critici ed esegeti del testo periegetico per una opinione positiva in tal senso, come ben sintetizza Maria Pretzler, quando senza esitazione asserisce che *the detailed record of hundreds of art works and monuments at Olympia could hardly have been produced without a lengthy investigation, probably on numerous visits, and the note taking must have taken several weeks at least*³⁵. Di parere pressoché analogo è Paul Mac Kendrick, asserendo che *five campaigns enabled the Germans, with the help of Pausanias' invaluable ancient guidebook, to clarify the whole plan of Altis, the sacred precinct of Olympia*³⁶.

Anche se va precisato, per completezza d'informazione, che non sono mancati i detrattori della *Periegesi*: infatti, a partire dalla seconda metà del sec. XIX, alcuni filologi e commentatori hanno sostenuto che presumibilmente Pausania per le sue descrizioni si sarebbe basato su uno o più testi di epoca ellenistica, di cui gli stessi studiosi si sono accaniti per rintracciare le ipotetiche fonti, senza peraltro trovarle³⁷; secondo questa tesi egli sarebbe stato più *un rat de bibliothèque* che un vero viaggiatore! E tra questi studiosi scettici, alcuni, nel corso dei loro approfondimenti, di fronte ai riscontri oggettivi ed inoppugnabili riscontrati sul campo, hanno finito per ribaltare la loro iniziale tesi negativa. Destino beffardo, quello del nostro Periegeta, se diamo credito a quanto sostiene la grecista francese Anne Jacquemin, *condamné par le philologue, parce qu'il écrivait mal et qu'il n'était pas sérieux, Pausanias était régulièrement acquitté par les archéologue et les historiens des religions, qui voyaient en lui une source précieuse*³⁸.

Una lettura molto interessante dei quasi due Libri dedicati ad Olympia³⁹ recentemente è stata proposta da Jás Elsner⁴⁰, secondo cui la descrizione dell'Altis è concepita dal nostro Periegeta come un vero e proprio *testo narrativo*. Premesso che il pellegrinaggio attorno all'Altis si configura come una serie di escursioni con *oggetti* tematicamente raggruppati, Pausania deliberatamente evita qualsiasi tipo di logica topografica. In ognuna di queste escursioni, anch'esse tematicamente organizzate, egli seleziona gli oggetti materiali del sito, che, a suo avviso, sono tra loro in qualche modo relazionabili e li combina secondo una traiettoria topografica significativa. Da ciò ne deriva che, se la *Periegesi* è utilizzata come *guidebook on site*, i monumenti possono essere identificati facilmente dal visitatore. Tuttavia,

al di là della funzione strettamente pratica, ciò che più conta è il fatto che questi oggetti, classificati come in una sorta di viaggio attorno all'Altis, come, per esempio, gli altari, le raffigurazioni di Zeus, le offerte votive, le statue, i gruppi scultorei, i tesori e infine, ovviamente, l'*Olympièion*, con la statua culturale fidiaca, sono tutti usati in funzione metonimica per gli aspetti chiave dell'Olympia pausanica: il suo primato rituale, la sua suprema divinità, la lunga storia del culto panellenico e la rilevanza e l'influenza dei Giochi Olimpici. Ognuno di questi segmenti di testo è strettamente connesso con le varie sezioni del sito e con il percorso che li collega: *the thematics of Pausanias's written version of Olympia effectively are its monuments, layout and phenomenological experience in space and in time*⁴¹. In tale ottica, solo gli oggetti all'interno dell'Altis, una volta che sono stati configurati come un testo nel discorso di Pausania, *become metonyms reaching towards the essence of Olympia, so Olympia itself – at the heart of Greece – stands as a grand metonym for the whole of Pausanias's Greece*⁴².

Disegno ricostruttivo del Tempio di Zeus (E. Curtius 1852).





In alto: il prospetto neoclassico del primo Museo Archeologico di Olympia, progettato da F. Adler e W. Dörpfel, alla fine dell'Ottocento; in basso: la sala principale dello stesso Museo, recentemente restaurato e riconvertito in Museo della Storia dei Giochi Olimpici.



2.5.3 Rapporto tra sito archeologico ed edificio museale

Nel 1887, dopo soli sei anni dalla fine della *die alte Grabung*, viene inaugurato il primo museo archeologico di Olympia, grazie alla filantropia del banchiere ateniese Andréas Syngros⁴³, il quale aveva affidato il progetto museale agli architetti-archeologi tedeschi Friedrich Adler e Wilhelm Dörpfeld. La scelta dei due progettisti non è stata affatto casuale, dato che essi avevano già effettuato gli scavi nell'ambito del santuario.

L'equilibrato ed elegante edificio, in puro stile neoclassico, sorge sulle colline occidentali dell'Altis, all'uscita della cittadina e lungo la strada che conduce proprio al santuario. Esso, oltre ad essere tra i primi musei archeologici costruiti, se si eccettuano quello di Sparta (1874-1876) e il Museo Archeologico Nazionale (1866-1888), ha segnato una tappa importante nella storia della moderna museologia europea, dato che è anche stato tra i primi in Grecia ad essere appositamente creato per ospitare i reperti provenienti dalle campagne di scavo effettuate *in situ* e, quindi, attenendosi ad un criterio alquanto innovatore per quell'epoca, ha consentito la musealizzazione *in loco* dei materiali provenienti dalle aree di scavo ad esso circostanti.

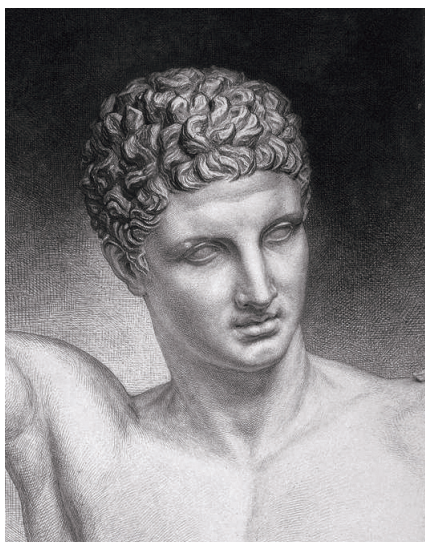
L'allestimento, curato dall'archeologo greco Konstantinos Kourouniotis⁴⁴, come è possibile riscontrare in qualche rara e suggestiva foto d'archivio, ruotava attorno alla sala centrale del Museo dove erano esposti, sui lati lunghi, i gruppi scultorei dei due frontoni, su uno dei due lati corti i frammenti delle metope (quelle rimaste *in loco*) oltre ad alcune incisioni del Tempio di Zeus, mentre la *Nike* di Paionios era posizionata in modo da essere il fondale prospettico della sala; l'*Hermes* di Prassitele era, invece, collocato in una sala attigua.

Successivamente, in considerazione del fatto che l'edificio museale era stato fortemente danneggiato nel corso del sec. XX da vari eventi sismici, tra i quali il più dannoso quello del 1954, e, tra l'altro, ritenuto ormai insufficiente ed inadeguato per ospitare la gran quantità di materiali provenienti dalle successive campagne di scavo, sempre effettuate dal *Deutsches Archäologisches Institut*, negli anni Sessanta se ne decide lo spostamento del museo in una nuova struttura. Per inciso, precisiamo che la sede originaria è rimasta a lungo non utilizzata, sino al recente restauro, che ha permesso di riconvertirla nel divertente e assai didattico Museo della Storia dei Giochi Olimpici antichi⁴⁵, aperto al pubblico in occasione delle Olimpiadi del 2004.

Il progetto del nuovo museo archeologico viene redatto dal noto architetto greco Pátroklos Karantinós: per la sua realizzazione occorrono quasi dieci anni (dal 1966 al 1975) e per l'apertura si dovrà attendere sino al 1982. Il

complesso museale, formato da due corpi, che fuori terra si sviluppano su un unico livello, è caratterizzato da un'architettura di impronta modernista, la quale costituisce la cifra stilistica adottata da Karantinós per questa struttura museale, così come anche per le altre da lui progettate in territorio ellenico⁴⁶. Esso, situato a margine del sito archeologico, che dal 1989 è fra i diciotto siti greci inseriti nella *World Heritage List*, risulta defilato sia rispetto allo stesso sito, al quale è collegato attraverso un lungo viale alberato, e sia rispetto alla moderna cittadina, che si relaziona funzionalmente all'edificio museale attraverso un piccolo ponte pedonale, che oltrepassa il fiume Kladeo, esiguo affluente del mitico Alfeo. L'allestimento museografico è realizzato in un lasso di tempo alquanto lungo: ben sette anni per trasferire tutti i reperti dalla vecchia alla nuova sede; esso, considerato all'avanguardia per quel periodo, è curato dall'allora *Ephor of Antiquities*, Nikolaos Gialouris insieme al conservatore Ismini Trianti.

Tuttavia, le travagliate vicende del Museo Archeologico non sono ancora finite, così nel quadro preparatorio dei Giochi Olimpici del 2004, l'assetto architettonico e museografico viene rinnovato: il corpo principale, esclusivamente dedicato alla funzione espositiva, è costituito da dodici sale, mentre nell'ala orientale, sono ospitati, al piano terra, i servizi per i visitatori, come la caffetteria, e nei sotterranei i depositi e i laboratori di conservazione e restauro; mentre un piccolo padiglione, ubicato lungo il viale che conduce alle rovine, è destinato a *book-shop*.⁴⁷ Le collezioni sono riorganizzate rispettando il *concept* e l'aura originaria della precedente esposizione, ad eccezione di alcune sale (come quella dell'*atelier* di Fidia, quella in cui è esposta la statua di *Hermes* e quelle relative alla fase romana del santuario) in cui l'allestimento è stato completamente rinnovato, mentre dal punto di vista architettonico alcune sale espositive sono state riprogettate sia dimensionalmente, che negli impianti, come quelli relativi all'illuminotecnica e al controllo climatico.



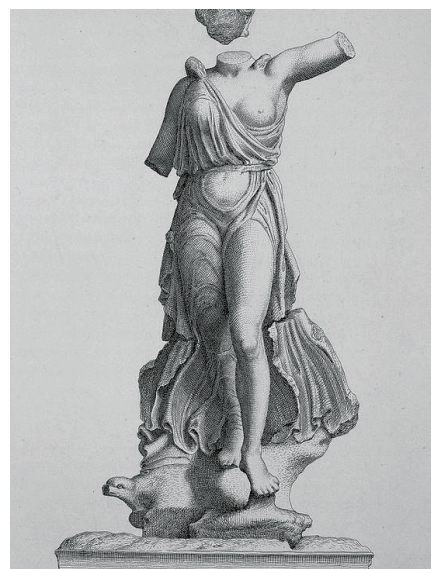
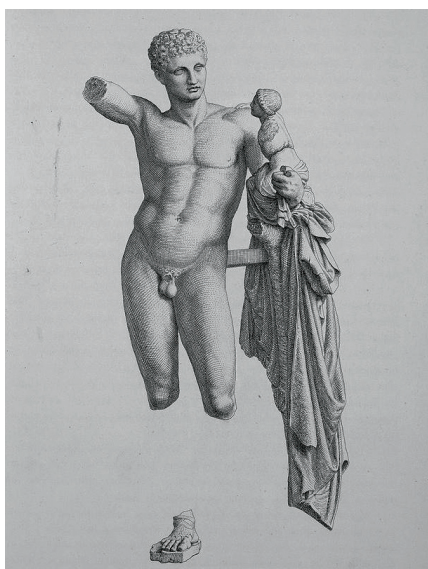
A sinistra: particolare dell'*Hermes* (A. Boetticher).

2.5.4 Il Museo tra *concept* museologico e progetto museografico: connessioni, interrelazioni e/o indipendenze e sconnessioni

Il percorso espositivo dell'attuale allestimento ha origine *en plein air* in corrispondenza della ampia corte quadrata a peristilio, dove, la presenza di alcuni reperti architettonici e statuari⁴⁸ anticipa, per grandi linee, le tematiche trattate all'interno delle sale espositive, a partire dalla luminosa *hall* d'ingresso, nella quale una grande *maquette* raffigura il sacro recinto all'epoca del suo apogeo con il complesso degli edifici che in esso sorgevano.

Questa riconfigurazione volumetrica consente un approccio corretto ed abbastanza didattico nei confronti dei non addetti ai lavori, che si apprestano a effettuare le due visite, quella all'interno delle sale museali e quella esterna nel sito: in tal modo attraverso la visualizzazione delle emergenze non più esistenti o solo parzialmente tali, in quanto fortemente compromesse, anche il visitatore meno erudito o più distratto riuscirà a cogliere il messaggio che il *concept* museologico intende narrare. Si tratta di saper leggere la doppia essenza - afferente alla sfera del mito e del sacro e a quella attinente alla natura e allo svolgimento dei giochi panellenici - le cui due componenti risultano fortemente interconnesse tra loro.

Tale essenza, che è relativa al millenario *excursus* storico del grande santuario panellenico nell'arco temporale compreso tra l'età del bronzo e il sec. VII d. C., è narrata attraverso un percorso organizzato secondo criteri tematici e cronologici⁴⁹. A tal proposito Marlen Mouliou non ha dubbi, *the purpose of the new Museum [...] and of its exhibition, was to reflect the glorious and enduring life of the most renowned Pan-Hellenic sanctuary and through it to outline the sensational history of ancient Greek art. The organization of the exhibition followed the stereotypical pattern of arranging the material in chronological order and typological groups, assuming an informed audience*⁵⁰.



Sulla destra: disegni di due importanti reperti scultorei del Museo, l'Hermes di Prassitele e la Nike di Paionios (A. Boetticher).



*Sito archeologico di Olympia.
In alto: il portico del Ginnasio;
al centro: la Palestra; in basso:
l'Oympieion.*



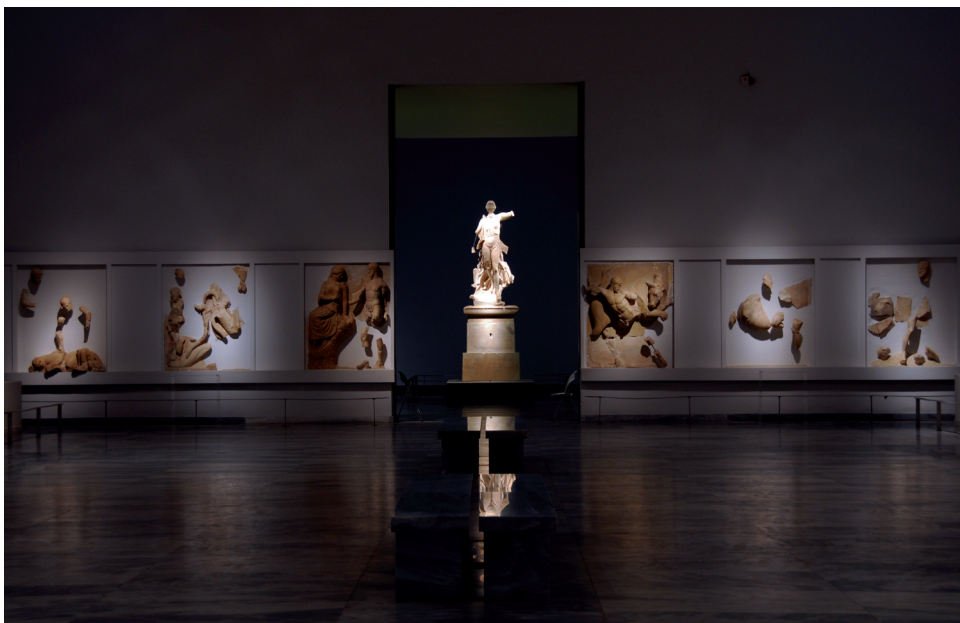
In alto: le strutture dell' Heraion, situato nella parte settentrionale del sito archeologico; al centro e in basso: prospetto laterale dell'edificio museale e il piccolo edificio adibito a bookshop.



In alto: prospetto principale dell'edificio museale progettato dall'arch. Pátroklos Karantinós. In basso: la corte esterna a peristilio del Museo Archeologico.



Reperti architettonici e scultorei lungo i lati della corte esterna del site-museum.



In alto: la hall del Museo con la maquette che riconfigura le emergenze del santuario e, alle pareti, due foto dello stato attuale del sito; in basso: la sala con le metope del Tempio di Zeus e l'Hermes di Prassitele, che costituiscono il fondale prospettico della stessa hall.

L'allestimento della sala, dedicata agli oggetti in bronzo di epoca geometrica e arcaica, è dominato, sullo sfondo, dal gigantesco acroterio centrale, che sovrastava l'*Héraion*⁵¹. L'enorme disco, in gran parte restaurato, è stato ricomposto nella sua antica configurazione, sulla base di alcuni frammenti originari nei quali è ancora possibile leggere la policromia dei motivi decorativi.

L'*exhibition* propone una ricontestualizzazione dell'acroterio, che è collocato sulla parte sommitale della sagoma - schematizzata e a scala molto ridotta – che allude al Tempio di Hera; tempio di cui, con l'ausilio di un pannello, è possibile confrontare l'attuale stato di rovina con quello originario, tramite un disegno ricostituivo della facciata orientale, e di cui è anche possibile leggere qualche breve cenno storico. Questa circoscritta *unit* espositiva è completata da una testa colossale, ritrovata sempre nell'ambito dell'*Héraion*, che forse potrebbe rappresentare proprio la dea a cui il tempio era dedicato e non essere altro che il frammento della grande statua votiva di Zeus e Hera, che occupava gran parte del *náos*⁵². Della foggia di questo gruppo scultoreo, puntualmente citato dal nostro Periegeta, ci possiamo fare un'idea abbastanza approssimativa attraverso qualche rara rappresentazione tratta dalla pittura vascolare, che rappresenta la coppia divina seduta sul trono olimpico⁵³.

Ad eccezione di questo reperto, purtroppo, le ricerche archeologiche non hanno restituito l'enorme quantità di oggetti votivi, statue cultuali, opere d'arte e tesori di ogni genere, ancora presenti nell'*Héraion* ai tempi di Pausania, che hanno indotto i commentatori, per una volta quasi all'unanimità, ad interpretare questo luogo, come *a sanctuary museum*⁵⁴, o come *une sorte de musée*⁵⁵, o ancora come *a kind of museum*⁵⁶ dell'antichità. In effetti, il tono della narrazione del nostro viaggiatore-scrittore non lascia alcun dubbio: si trattava sì del più antico tempio dell'Altis, e, quindi, sito sacro per eccellenza, ma era anche venerato come contenitore di memorie patrie e mitologiche legate alla nascita dei Giochi Olimpici.

Va comunque precisato che, al di là dell'indiscutibile fascino dei reperti archeologici, in questo tipo di contestualizzazione, per ovvi motivi, non possono essere rispettati i rapporti dimensionali tra "oggetto" e suo "contesto" di appartenenza, circostanza che in effetti nuoce non poco alla lettura complessiva dell'allestimento in questione.

Nella stessa sala, anche per la ricostruzione grafica dell'altare di Zeus, riproposta all'interno di un grande *showcase* nel quale sono esposti piccoli reperti bronzei e in terracotta, rinvenuti sotto gli spessi strati di cenere accumulatasi per i sacrifici delle vittime offerte al dio, si fa ricorso al testo di Pausania, con riferimento addirittura ai passi in cui lo stesso altare è descritto⁵⁷.

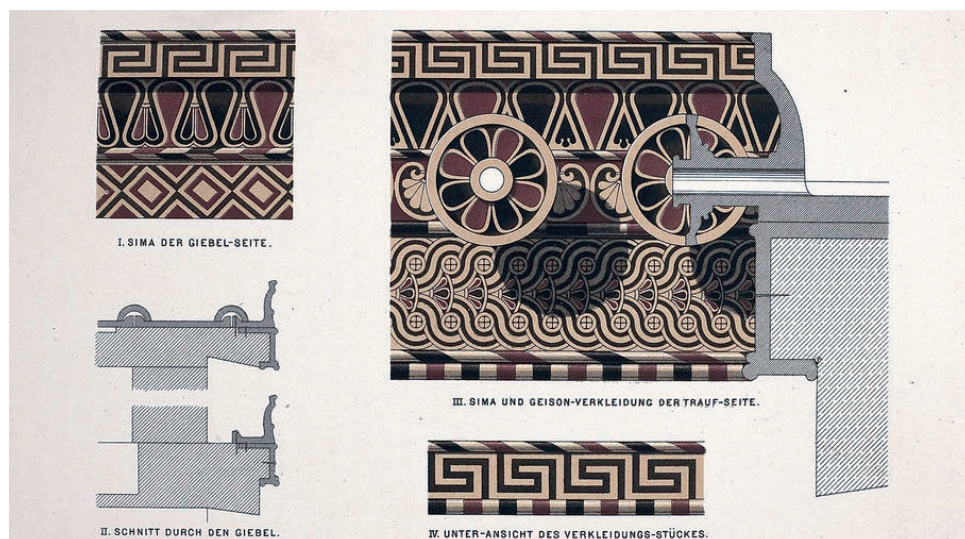


Tra le sale completamente riallestite, merita particolare attenzione quella esclusivamente dedicata all'*ergastérion* di Fidia: in essa il rigore scientifico dell'allestimento museale non è disgiunto dalla capacità di innescare nel visitatore un messaggio di tipo emozionale, che riesce a far vivere la suggestione del confronto con il grande scultore ateniese del sec. V a. C., anche in assenza del suo capolavoro, lo Zeus crisoelefantino dell'*Olympièion*. L'*atelier*, formato da due ambienti distinti, è ancora in piedi ai tempi di Pausania, che lo menziona in modo esplicito, *v'è un edificio fuori dell'Altis chiamato officina di Fidia: Fidia vi lavorava pezzo per pezzo la statua; in esso c'è un altare comune a tutti gli dei*⁵⁸.

Vale qui la pena di sottolineare un aspetto niente affatto trascurabile dal punto di vista museografico, a cui si è già accennato⁵⁹. Fidia proprio al fine di controllare i rapporti reciproci, tra l'oggetto da esibire e il suo contenitore-contesto, si fece costruire, poco lontano dal tempio, l'officina in questione, formata da due distinti ambienti, uno dei quali riproduceva all'incirca le dimensioni della cella dell'*Olympièion* cui la statua era destinata, officina nella quale scolpire ed assemblare, assieme al suo staff, la colossale statua, che rappresentava il dio assiso. Reputata come una delle Sette Meraviglie del mondo antico⁶⁰, sia per preziosità della fattura, sia per le sue gigantesche dimensioni, ha anche suscitato il sarcasmo di Strabone⁶¹.

Essa, alta più di dodici metri, secondo le fonti antiche era formata da una struttura lignea e da un involucro in oro ed avorio, e dato che, una volta ultimata, non sarebbe più potuta passare, né attraverso l'intercolumnio, né attraverso la porta della cella del tempio, già completato da almeno vent'anni nelle sue parti architettoniche, secondo gli archeologi sarebbe stata smontata in più elementi per essere riasssemblata all'interno del *náos*⁶².

Alla pagina precedente: allestimento di alcuni elementi in terracotta appartenenti al frontone del Tesoro di Gela e, a destra, i relativi disegni riconfigurativi (A. Boetticher).



Dell'aspetto della statua cultuale, trasportata a Costantinopoli, dove probabilmente è andata distrutta nell'incendio del 475 d. C., possiamo farci un'idea attraverso qualche rara immagine riportata su alcune monete bronzee romane di età adrianea, ma soprattutto attraverso la puntuale e super dettagliata descrizione di Pausania, il quale, essendo rimasto letteralmente incantato, narra che *pur sapendo che sono state prese le misure in altezza e in larghezza dello Zeus di Olimpia non mi metterò a lodare coloro che l'hanno misurato, dal momento che anche le misure da essi date sono molto inferiori all'impressione che suscita la statua in chi la guardi, tanto che si dice che lo stesso dio rese testimonianza all'arte di Fidia. Infatti, quando la statua era già stata portata a termine, Fidia implorò il dio che gli inviasse un segno di conferma se l'opera fosse di suo gradimento: immediatamente, dicono, cadde un fulmine in quel punto del pavimento sopra il quale ancora ai miei giorni era posta un'idria di bronzo*⁶³.

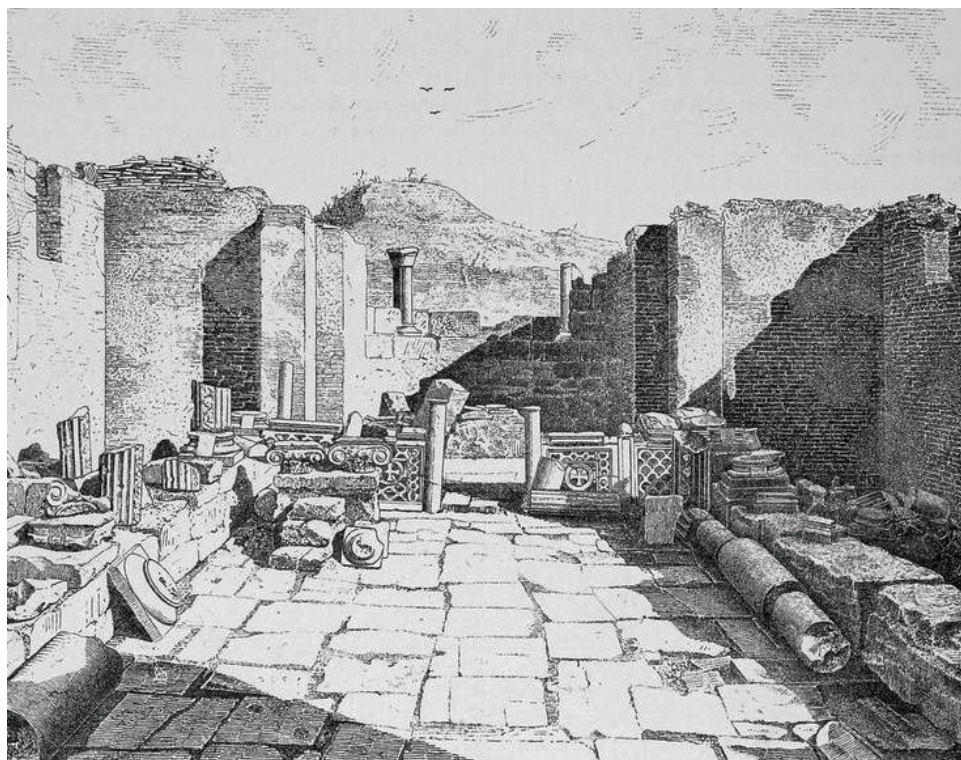
Ancora una volta, le ricerche archeologiche, effettuate dall'Istituto Archeologico Germanico dal 1954 al 1958, in corrispondenza della basilica paleocristiana, ubicata ad ovest del tempio hanno confermato l'attendibilità del testo periegetico, portando alla luce due depositi di macerie colmi di reperti di vario genere, chiaramente appartenuti a Fidia, circostanza che ha dimostrato in modo inequivocabile il fatto che la stessa basilica fosse stata costruita su un precedente impianto architettonico, che altro non era che proprio l'officina fidiaca, menzionata da Pausania.

Ritornando adesso all'*exhibition unit* relativa all'*ergastérion*, essa è dominata da due elementi, precipuamente tesi a contestualizzare i reperti originali, che, invece, sono esposti in appositi *showcases*, posti lungo le pareti. Il primo elemento è una *maquette* in legno, che riproduce in scala 1:50 uno dei due ambienti dell'*atelier*, all'interno della quale si può intravedere la sagoma della statua realizzata in plexiglass: ricostruzione che consente,



Sito archeologico di Olympia. Esterno e interno delle strutture della basilica bizantina, costruita sull'impianto architettonico dell'ergastérion, l'officina in cui Fidia realizza lo Zeus crisoelefantino dell'Olympièion.

Disegno prospettico dell'interno della basilica: gli scavi effettuati dall'Istituto Archeologico Germanico hanno confermato l'attendibilità del testo periegetico, portando alla luce due depositi di macerie colmi di reperti di vario genere, appartenuti a Fidia (E. Curtis e F. Adler).



in tal modo, di verificare le relazioni tra oggetto esposto e suo contenitore; il secondo elemento è una gigantesca immagine dipinta che rappresenta lo Zeus crisoelefantino, che fa da sfondo alla *maquette*.

All'interno delle bacheche sono esposti i reperti originali quali scarti d'avorio e ossidiana, frammenti di vetro e metallo, calchi in terracotta di diverse dimensioni usati per la realizzazione dell'*himáthion*, resti di decorazione floreale in vetro e relative matrici in terracotta, calchi in piombo per gioielli, utensili vari come un piccolo martello per orafo, spatole d'osso, scalpelli, bulini, piccoli strumenti in bronzo, tutti ovviamente usati da Fidia e dai suoi collaboratori per eseguire la statua; alcuni frammenti di sima e di acroteri dell'officina completano l'esposizione di questo modulo.

Tuttavia, il pezzo che, probabilmente, emoziona di più, e a cui, non a caso, è riservato un posto privilegiato, è una piccola e quasi insignificante *oinóchoe* in ceramica nera, come ce ne sono tante sparse nelle vetrine e nei depositi dei musei archeologici classici in giro per il mondo, ma che per la presenza dell'iscrizione «ΦΕΙΔΙΟ ΕΙΜΙ»⁶⁴, il cui significato non lasciando alcun dubbio circa l'identità del suo proprietario, assurge in modo perentorio allo *status* di oggetto personale.

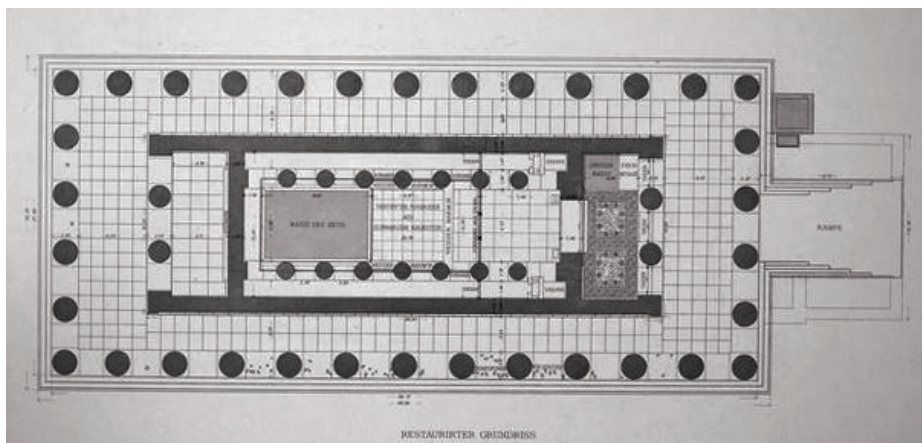
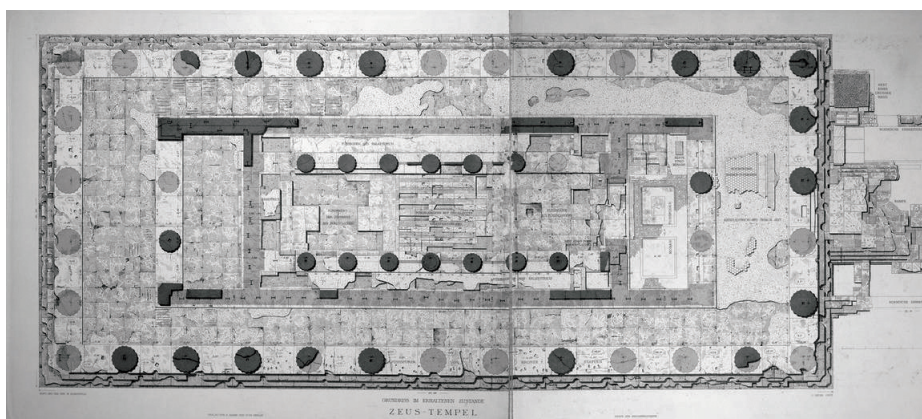
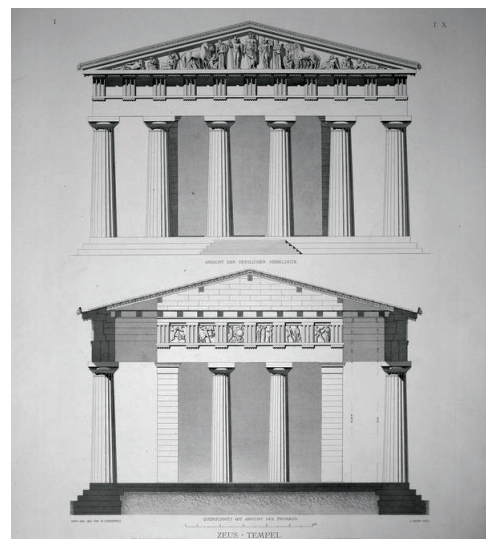
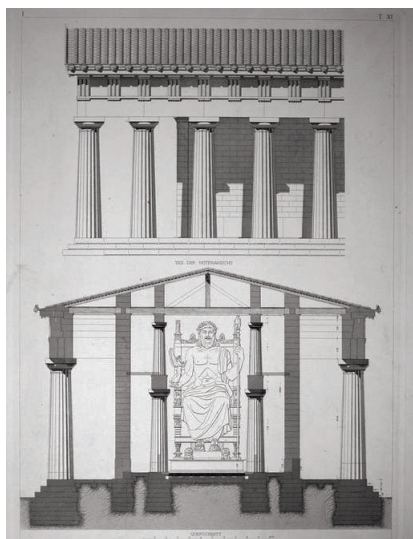
La minuscola coppa, che è esposta al di sopra di un piccolo specchio, leggermente inclinato, in modo da far leggere agevolmente l'iscrizione incisa sulla sua base, ha la capacità di aprire una finestra sul passato, facendo vivere al visitatore attento e curioso l'emozione di relazionarsi con un utensile usato proprio dall'artista, quando eseguì il suo capolavoro.

Probabilmente, nell'ambito del percorso museale, l'*exhibit* che, più di ogni altro, ha subito l'influsso narrativo della *Periegesi*⁶⁵ è quello relativo all'allestimento dei due frontoni dell'*Olympièion* e ciò grazie al fatto che Pausania li descrive in modo dettagliato, esponendo ogni singolo elemento figurale che compone le due parti -orientale ed occidentale - di decoro dei rispettivi timpani⁶⁶. Le quarantadue figure che li compongono, considerate una delle testimonianze più significative dello *stile severo*, sono esposte nella grande sala centrale del Museo, assieme ad alcuni frammenti originali delle dodici metope del pronao e dell'opistodomo, rappresentanti le fatiche di Eracle, più alcune repliche delle stesse metope⁶⁷. Va sottolineato che questa sala, che costituisce *magna pars* dello spazio espositivo, è stata appositamente concepita per esibire i frontoni in questione: la sua dimensione longitudinale corrisponde all'incirca alla larghezza del tempio, in modo tale che gli elementi che compongono i due frontoni possano essere esposti in maniera congrua nel loro sviluppo integrale.

In particolare, per quanto concerne il frontone orientale, in cui è rappresentato il momento che anticipa la mitica corsa dei carri tra Pelope ed Enomao, la ricerca della effettiva disposizione dei gruppi scultorei, e delle loro reciproche collocazioni all'interno della originaria composizione triangolare, è stata oggetto di annosi studi e dispute tra gli studiosi del settore. Prova ne sia che l'attuale esposizione museale, la quale differisce, nel posizionamento reciproco delle sculture, da quella precedentemente allestita nel vecchio Museo, è stata ricomposta seguendo pedissequamente le indicazioni fornite da Pausania, pur sussistendo ancora qualche dubbio, derivante dalla ambiguità di alcune espressioni, come "a destra" o "a sinistra" di Zeus, in quanto nel testo periegetico, purtroppo, non è specificato se i rapporti posizionali hanno come riferimento chi guarda (ossia l'osservatore) o piuttosto la stessa scultura del dio⁶⁸. Come asserisce anche Anne Jacquemin, nel testo periegetico *la présentation du fronton Est du temple de Zeus a causé une certaine perplexité que la découverte des statues n'a pas résolue; et si tous s'accordent pour placer Zeus au centre, il existe quatre versions, selon que l'on place Pélops ou Oinomaos à droite de Zeus et selon la figure féminine que l'on associe à chaque héros*⁶⁹.

Per l'allestimento dell'*Hermes* di Prassitele⁷⁰, uno dei capolavori delle collezioni museali, viene specificamente incaricato il padre del conservatore Ismini Trianti, il famoso scultore Strato Trianti.

Egli, superando le non poche difficoltà inerenti il delicato smontaggio (dalla vecchia sede museale) e relativo montaggio, nel 1982 ne porta a termine l'*exhibit*, esponendo la statua al centro di in una sala appositamente concepita, ponendola su una base provvista di dispositivi antisismici e ricorrendo ad un'illuminazione di tipo misto (naturale e artificiale).



*Disegni riconfigurativi del Tempio di Zeus.
In alto: prospetti e sezioni; al centro e in
basso: piante dello stato di fatto e relativi
riconfigurazione (E. Curtius e F. Adler;
1892).*



Alcuni allestimenti museografici.

In alto: showcase con reperti di matrici e calchi in terracotta e scarti in materiale vitreo provenienti dall'atelier di Fidia; al centro: altro showcase contenente elementi in terracotta del sima del Portico d'Echo con disegni riconfigurativi e sfondi fotografici; in basso: la sala dedicata ai reperti scultorei provenienti dal Nimphéion, situato vicino l'Héraion.

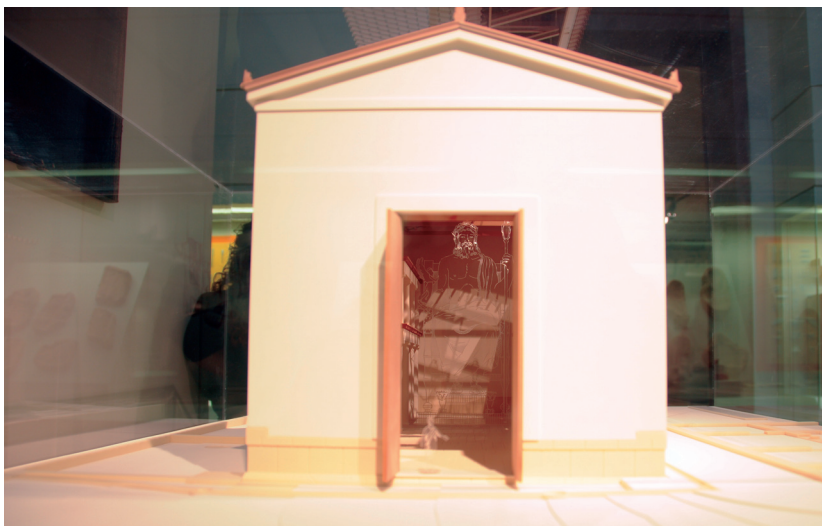
Alla pagina successiva: altri allestimenti museografici. In alto e al centro: ceramiche del periodo classico; in basso: statuette marmoree del periodo classico ed ellenistico, contenute in showcase con sfondi fotografici che raffigurano edifici templari.



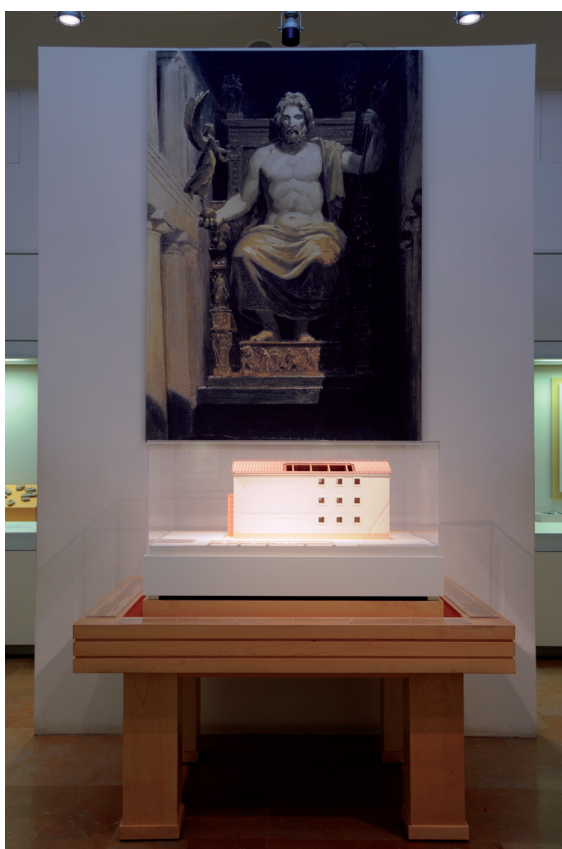
Dopo ben dodici anni, sotto la direzione dell'archeologa Xenia Arapogianni, anche l'altro capolavoro scultoreo, la *Nike* di Paionios, viene esposto in una sala riservata e collocata su un basamento consono alle dimensioni e alla sua importanza. La sala costituisce uno dei *focus* più pregnanti dell'intera esposizione museale: uno sfondo prospettico di sicuro effetto scenografico per chi si trova nella *hall* del Museo, grazie alle indovinate soluzioni cromatiche e illuminotecniche adottate.

Da queste note emerge abbastanza chiaramente che le modalità espositive, attuate all'interno del museo per raccontare le vicende mitico-storiche relative al santuario di Olympia, seguono diverse strategie concettuali ed operative, strettamente dipendenti dall'epoca in cui gli allestimenti sono stati concepiti, ma soprattutto connesse alla tipologia e all'entità dei reperti esibiti. Nel caso dei due frontoni con le relative metope, o della *Nike* di Paionios, o anche dell'*Hermes* di Prassitele, tutti esposti in ambienti loro esclusivamente dedicati, la pregnanza degli oggetti scultorei - sia considerati singolarmente che nella loro composizione complessiva come per l'apparato scultoreo dell'*Olympièion* - ha fortemente orientato gli allestitori verso forme di *exhibit* scevre da qualsiasi tipo di meccanismo narrativo o didattico, se si escludono le essenziali e stringate didascalie, che presentano l'oggetto in modo quasi asettico.

È come se il museologo pensasse che l'oggetto museale fosse già in grado di raccontare sé stesso, compresi tutti i vari significati più o meno reconditi, senza ricorrere ad alcuna forma di didascalizzazione, né tantomeno di contestualizzazione, o talvolta come se si avesse quasi il timore reverenziale che tali strategie di musealizzazione potessero in qualche modo contaminare l'*aura* sacra dei *musealia*. Diversamente da quanto avviene quando si è in presenza di oggetti di minore qualità artistica o di reperti fortemente degradati, e quindi scarsamente leggibili nella loro conformazione originaria, o quando, addirittura, si è *in absentia* dell'oggetto, di cui rimane solo la memoria storica.



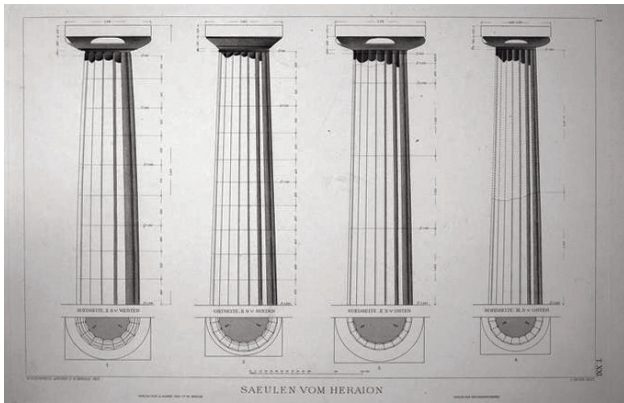
La maquette dell'ergastèrion con l'inserimento della sagoma della statua di Zeus in plexiglass, per consentire al visitatore di verificare i rapporti dimensionali tra oggetto esposto e suo contenitore, proprio come fece Fidia durante le fasi realizzative della scultura crisoelefantina.



L'exhibition unit dedicata a Fidia. In alto e a sinistra: maquette lignea che riproduce uno degli ambienti dell'ergastérion fidiaco con la gigantografia dello Zeus crisoelefantino.

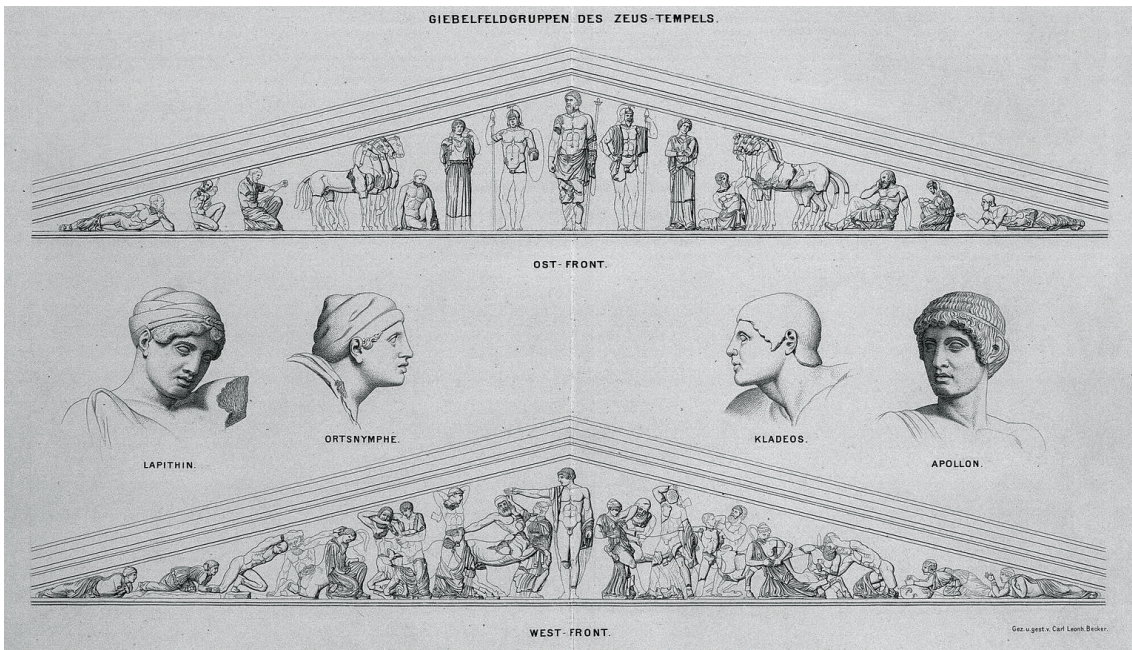
In basso: showcase contenente vasi in terracotta provenienti dall'atelier di Fidia, e particolare della oinóchoe in ceramica nera, esposta sopra uno specchio inclinato, per far leggere la scritta incisa sul fondo della coppetta «ΦΕΙΔΙΟ ΕΙΜΙ».





A sinistra: disegno riconfigurativo delle colonne con capitelli dell'Héraion (E. Curtis e F. Adler). Al centro: disegni riconfigurativi dei due frontoni del Tempio di Zeus e dei relativi apparati scultorei (A. Boetticher).

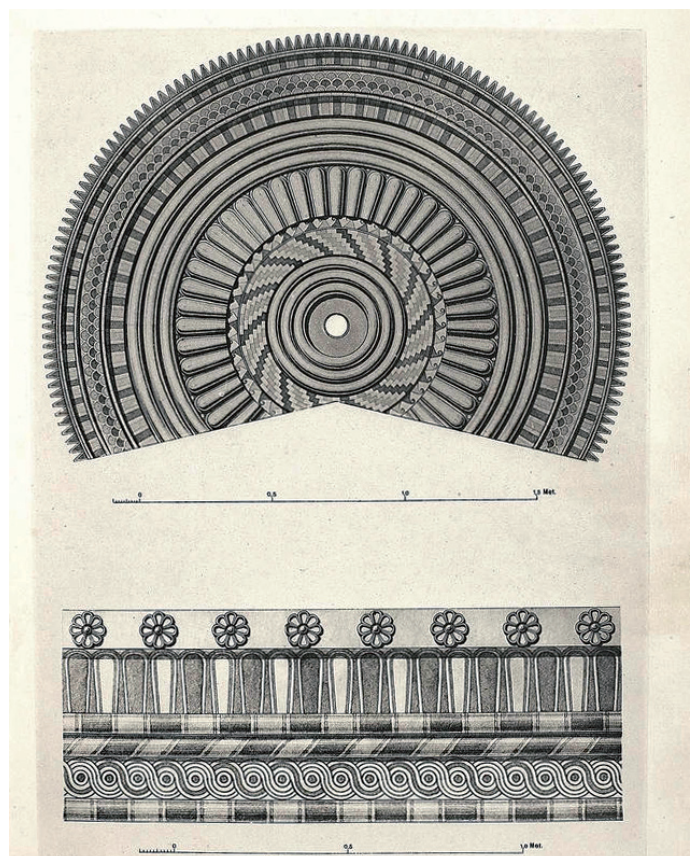
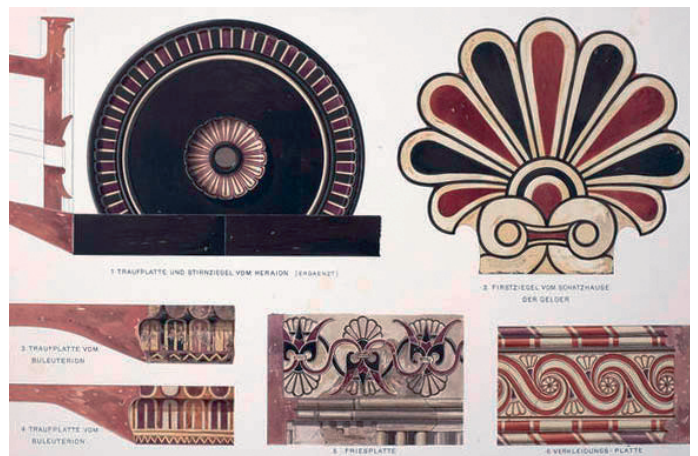
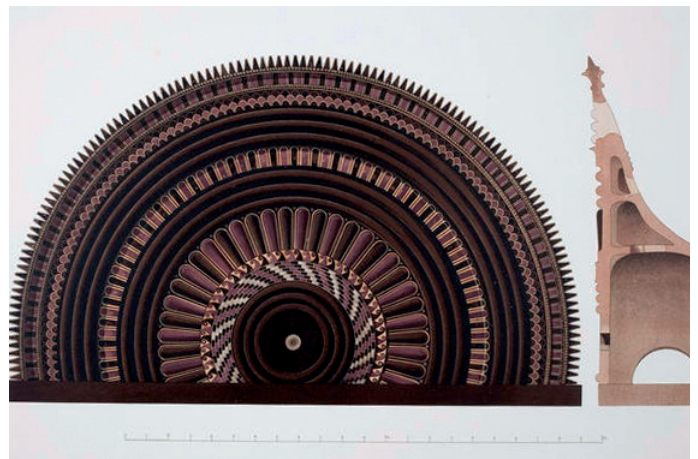
In basso e alla pagina successiva: le metope e l'apparato scultoreo dei due frontoni del tempio di Zeus, allestiti in base alle dettagliate descrizioni di Pausania, nella sala centrale del site-museum.



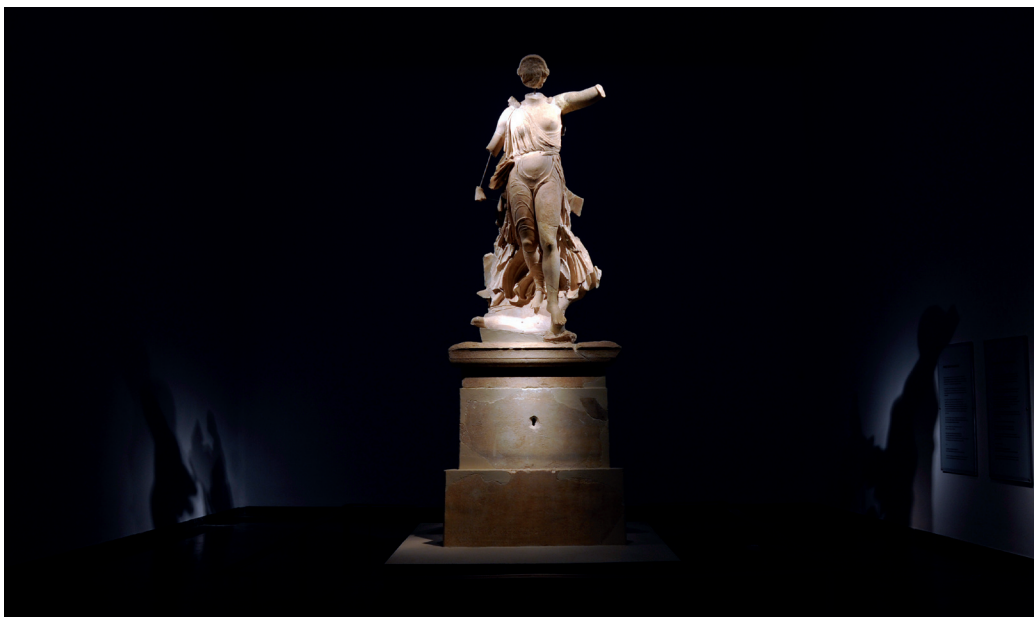




In alto: l'allestimento museografico della sala dedicata agli oggetti in bronzo di epoca arcaica dominato, sullo sfondo, dal gigantesco acroterio centrale, che sovrastava l'Héraion; in basso: l'exhibition con la ricontestualizzazione dell'acroterio, collocato sulla parte sommitale della sagoma che allude al Tempio di Hera e la testa colossale della dea, citata da Pausania.



Disegni ricostruttivi dell'acroterio in terracotta dell'Héraion, ritenuto dagli archeologici come una sorta di sanctuary museum (E. Curtis e F. Adler).



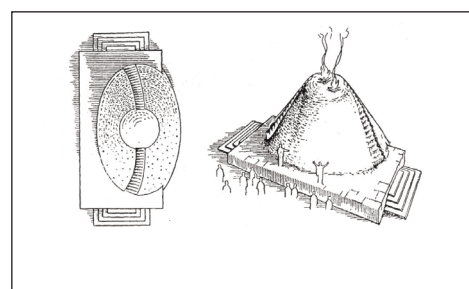
Allestimenti museografici della Nike di Paionio (in alto) e dell'Hermes di Prassitele (in basso) in sale dedicate esclusivamente all'esposizione di due tra i più significativi reperti scultorei del Museo.

In tali circostanze, forse non temendo per le suddette motivazioni il confronto con la sacralità del reperto, si osano allestimenti più coraggiosi e nel contempo più affascinanti, come nel caso della coppetta originale appartenuta a Fidia, o in quello dello Zeus crisoelefantino, di cui il visitatore intravede solo una sagoma in scala ridotta, e tra l'altro in *plexiglass*, all'interno di una *maquette* lignea che riproduce la cella del tempio.

Si tratta, a ben guardare di modalità tra loro antitetiche dal punto di vista museografico, ma entrambe capaci di interpretare, come asserisce il noto museologo croato Tomislav Sola, *the meaning of museums*⁷¹, ossia relazionando, culturalmente ed emotivamente, la storia dell'oggetto ai fruitori degli spazi espositivi.



In alto: la ricostruzione grafica dell'altare di Zeus, riproposta all'interno del grande showcase, dove sono esposti piccoli reperti bronzei e in terracotta, è affidata al testo di Pausania, con preciso riferimento ai passi della *Periegesi* in cui lo stesso altare è descritto; a destra: disegni riconfigurativi dell'altare di cenere.



Note

1. Per le cui rocambolesche narrazioni mitico-storiche rimandiamo a D. e L. DEL CORNO, *Nella terra del mito. Viaggiare in Grecia con dèi, eroi e poeti*, Mondadori, Milano 2002, pp. 246-247.
2. J. KONDIS, «Olympia», in E. MELAS, *Temples and Sanctuaries of Ancient Greece*, Thames and Hudson, London 1973, pp. 101-115.
3. Vedi APOLLODORO, *Epitome*, 2, 4-7.
4. Gara ippica raffigurata, compresi i relativi preparativi, nei due frontoni del tempio di Zeus, descritti da PAUSANIA, V, 10, 6.
5. Per ripercorrerne le tappe più significative rimandiamo a J. KONDIS, «Olympia», in E. MELAS (ed.), *Temples and Sanctuaries of Ancient Greece*, cit., pp. 101-115.
6. LALOUX V. e MONCEAUX P., *Restauration d'Olympie. L'histoire, les monuments, les cultes et les fêtes*, Quantin, Paris 1889.
7. PAUSANIA, V, 7, 6-10; V, 8, 1-5.
8. PINDARO, *Olimpica X*, vv. 51-59.
9. Le cui famose fatiche, raffigurate nelle metope dell'*Olympièion*, sono descritte da PAUSANIA, V, 10, 9. Per approfondimenti circa l'interpretazione iconologica dell'apparato decorativo del tempio si rimanda a H. WESTERVELT, «Herakles: the sculptural program of the temple of Zeus at Olympia», in P. SCULTZ e R. VON DEN HOFF (eds.), *Structure, image, ornament*, Oxbow Books, Oxford 2009, pp. 133-153.
10. PAUSANIA, V, 10, 1.
11. Per rendersi conto della loro influenza basti considerare alcune importanti ricadute a livello sociale: Olympia, anche grazie ai Giochi, divenne uno dei centri spirituali più importanti di tutta l'Ellade; durante lo svolgimento dei Giochi le *poleis* rispettavano la cosiddetta tregua sacra (*ἐκεχειρία*), in virtù della quale ogni conflitto in corso doveva cessare; a partire dalla prima Olimpiade dell'età storica nel 776 a. C. si cominciarono a fissare le date del calendario, che solo da allora divenne unico per tutte le città greche.
12. H. KYRIELEIS, «Olympia. Excavations and discoveries at the great sanctuary», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon, Athens 2007, p. 100.
13. Programma che, purtroppo, egli non potrà concretizzare, dato che, come è noto, sarà assassinato l'anno dopo a Trieste.
14. R. CHANDLER, *Travels in Greece: or an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti*, Clarendon Press, Oxford, 1776.
15. PAUSANIA, V, 10, 1-10; V, 11, 1-11.
16. A. JACQUEMIN, «Pausanias, le Sanctuaire d'Olympie e les archéologues», in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Droz, Neuchâtel-Genève 2001, p. 285.
17. É. FOUACHE, *Genèse des terrasses historiques d'Elide*, Suppléments al "Bulletin de Correspondance Hellénique", n. 35 (1999), pp. 77-131 e, sulla situazione geomorfologica del sito di Olympia, in part. pp. 124-130.
18. Primo marchese di Maison (1770-1840), al suo ritorno in patria viene nominato maresciallo di Francia da Carlo X.
19. Toponimo con cui era anche chiamato il Peloponneso sino al sec. XIX.
20. G. A. BLOUET e A. RAVOISIÉ, *L'Expédition scientifique de Morée: ordonnée par le Gouvernement français*, 3 vv., Didot, Paris 1828-1831.
21. H. KYRIELEIS, *Olympia. Excavations and discoveries at the great sanctuary*, in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 102.
22. Per tutte le altre notizie storiche riguardanti l'andamento degli scavi rimandiamo al sito on-line del *DAI*.
23. A. BOETTICHER, *Olympia: das Fest und seine Stätte; nach den Berichten der Alten und den Ergebnissen der deutschen Ausgrabungen*, Springer, Berlin 1886.
24. Vedi J. KAUPERT, W. DÖRPFELD, E. CURTIUS e F. ADLER, *Olympia und Umgegend*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1882; e inoltre W. DÖRPFELD, *Olympia in römischer Zeit*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1914.
25. E. CURTIUS, *Olympia*, Verlag von Wilhelm Hertz, Berlin 1852.
26. E. CURTIUS, F. ADLER e G. HIRSCHFELD, *Die Ausgrabungen zu Olympia*, Wasmuth, Berlin 1876, 1877, 1879, 1880, 1881; E. CURTIUS e F. ADLER, *Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, Tafelband I, Verlag Von Asher & Co., Berlin 1892; E. CURTIUS e F. ADLER, *Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten*

Ausgrabung, Tafelband II, Verlag Von Asher & Co., Berlin 1892; E. CURTIUS e F. ADLER, *Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, Tafelband III, Verlag Von Asher & Co., Berlin 1894; E. CURTIUS e F. ADLER, *Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, Tafelband IV, Verlag Von Asher & Co., Berlin 1894; E. CURTIUS e F. ADLER, *Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, Karten und Pläne, Verlag Von Asher & Co., Berlin 1897.

27. PAUSANIA, V,10, 1-10; V, 11, 1-11; V, 12, 4-8; V, 13, 1-11; V, 14,1-10; V, 15, 1-12; V, 16, 1-8; V, 17, 1-11; V, 18, 1-8; V, 19, 1-10; V, 20, 1-10; V, 21, 1-18; V, 22, 1-7; V, 23, 1-7; V, 24, 1-11; V, 25,1-13; V, 26, 1-7; V, 27, 1-12; VI, 1, 1-7; VI, 2, 1-11; VI, 3, 1-16; VI, 4, 1-11; VI, 5, 1-9; VI, 6, 1-11; VI, 7, 1-10; VI, 8, 1-6; VI, 9, 1-9; VI, 10, 1-9; VI, 11, 1-9; VI, 12, 1-9; VI, 13, 1-11; VI, 14, 1-13; VI, 15, 1-10; VI, 16, 1-9; VI, 17, 1-9; VI, 18, 1-7; VI, 19, 1-15; VI, 20, 1-19; VI, 21, 1-11.

28. H. KYRIELEIS, «Olympia. Excavations and discoveries at the great sanctuary», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 106.

29. Come racconta Pausania, all'interno dell'*Héraion* vi era un *Erme di marmo che porta in braccio Dioniso fanciullo*, capolavoro di Prassitele, PAUSANIA, V, 17, 3.

30. H. KYRIELEIS, «Olympia. Excavations and discoveries at the great sanctuary», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 103.

31. E. CURTIUS e F. ADLER (eds.), *Die Ergebnisse der vom dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabungen*, cit.

32. H. KYRIELEIS, , «Olympia. Excavations and discoveries at the great sanctuary», P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 104.

33. *Ibidem*.

34. A. TRENDLENBURG, *Pausanias in Olympia*, Weidmann, Berlin 1914.

35. M. PRETZLER, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, Duckworth, London 2007, p. 41.

36. P. MAC KENDRICK *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, Norton & Company, New York 1981, p. 239.

37. A. JACQUEMIN, «Pausanias, le Sanctuaire d'Olympie e les archéologues», in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit., p. 288.

38. *Ibidem*.

39. PAUSANIA, V,10, 1-10; V, 11, 1-11; V, 12, 4-8; V, 13, 1-11; V, 14,1-10; V, 15, 1-12; V, 16, 1-8; V, 17, 1-11; V, 18, 1-8; V, 19, 1-10; V, 20, 1-10; V, 21, 1-18; V, 22, 1-7; V, 23, 1-7; V, 24, 1-11; V, 25, 1-13; V, 26, 1-7; V, 27, 1-12; VI, 1, 1-7; VI, 2, 1-11; VI, 3, 1-16; VI, 4, 1-11; VI, 5, 1-9; VI, 6, 1-11; VI, 7, 1-10; VI, 8, 1-6; VI, 9, 1-9; VI, 10, 1-9; VI, 11, 1-9; VI, 12, 1-9; VI, 13, 1-11; VI, 14, 1-13; VI, 15, 1-10; VI, 16, 1-9; VI, 17, 1-9; VI, 18, 1-7; VI, 19, 1-15; VI, 20, 1-19; VI, 21, 1-11.

40. J. ELSNER, «Structuring "Greece". Pausanias's Periegesis as a Literary Construct», in S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e Y. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford University Press, New York 2001, pp. 3-20.

41. *Ibidem*, p. 17.

42. *Ibidem*.

43. Con un finanziamento pari a duecentoventimila dracme.

44. Konstantinos Kourouniotis (1872-1945), dopo aver studiato archeologia ad Atene e Monaco, ha ricoperto l'incarico di *Ephor of Antiquities* in varie sedi amministrative e la carica di Direttore del Museo Archeologico Nazionale e del Museo Epigrafico di Atene.

45. Vedi O. VIKATOU, *Olympie. Le site archéologique et les Musées*, Ekdotike Athenon, Athènes 2006, pp. 120-168. Nel museo sono esposti 463 oggetti, per lo più copie di originali custoditi nei più importanti musei archeologici greci, europei ed extraeuropei, che tracciano un *excursus* storico sui giochi olimpici antichi e delineano l'importanza dello sport nell'antichità, dalla preistoria sino al sec. V d. C. Per le tematiche relative alle discipline sportive praticate nel mondo antico e per quelle delle gare ospitate all'interno del recinto sacro di Olympia in particolare, si rimanda a M. D. BOTTINO, *I giochi panellenici di Olimpia*, "Agorà" n.V, II, (2001), pp. 18-25.

46. Per le notizie storiche riguardanti la figura professionale di questo architetto rinviando al Cap. 2.4, ricordiamo, comunque, alcuni dei suoi progetti museali: il Museo Archeologico di Herakleion a Creta, il Museo Archeologico di Salonicco e gli ampliamenti del Museo Nazionale Archeologico, della vecchia sede del Museo dell'Acropoli di Atene e del Museo Archeologico di Delphi.

47. Il Museo, inaugurato nel 1982 dall'allora Ministro della Cultura Melina Mercuri, è uno dei più visitati della Grecia: con un numero di visitatori che nell'ultimo periodo preso

in considerazione oscilla, secondo i dati forniti dal Segretariato Generale del Servizio Nazionale di Statistica ellenico, dalle circa 133.000 presenze del 2004 alle circa 100.000 del 2009, con un picco di quasi 177.000 nel 2006.

48. Tra i quali spicca il busto di una statua colossale che rappresenta l'imperatore Augusto, proveniente dal *Metreon*, il tempietto dorico dedicato alla Madre di tutti gli dèi, situato sull'Altis vicino all'*Héraion*, trasformato in epoca romana in Tempio di Augusto.

49. G. E. HATZI, *The Archaeological Museum of Olympia*, Olkos, Athens 2008.

50. M. MOULIOU, «Museum representation of the classic past in post-war Greece: a critical analysis», in D. DAMASKOS e D. PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008, p. 89.

51. Il tempio, con tutto il suo corredo scultoreo e decorativo, è minuziosamente descritto da PAUSANIA, V, 17, 1-4.

52. Varie e alquanto contrastanti sono le ipotesi interpretative relative alla originaria collocazione di questo frammento scultoreo, per le quali si rimanda a A. JACQUEMIN, «Pausanias, le Sanctuaire d'Olympie e les archéologues», in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit., pp. 295-296.

53. PAUSANIA, V, 17, 1.

54. J. ELSNER, «Structuring "Greece". Pausanias's Periegesis as a Literary Construct», in S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY e Y. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, cit., p. 7.

55. A. JACQUEMIN, «Pausanias, le Sanctuaire d'Olympie e les archéologues», in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit., p. 295.

56. H. KYRIELEIS, «Olympia. Excavations and discoveries at the great sanctuary», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 105.

57. PAUSANIA, V, 13, 8-10; a proposito dell'altare vedi V. PIRENNE-DELFORGE, «Les rites sacrificiels dans la Périégèse de Pausanias», in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit., pp. 109-134.

58. PAUSANIA, V, 15, 1.

59. Vedi Cap.1.1; e inoltre M. C. RUGGIERI TRICOLI e M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Lybra, Milano 1998, pp. 84 e 199. Sul ruolo "museale" della bottega di Fidia, vedi S. SETTIS, «Introduzione» a E. HÜTTINGER, *Case d'artista dal Rinascimento ad oggi*, (Zurigo, 1985), trad. it. Bollati Boringheri, Torino 1992, pp. VII-XXIV.

60. M. J. PRICE, «La statua di Zeus a Olimpia», in P. A. CLAYTON e M. J. PRICE, *Le sette meraviglie del mondo*, Einaudi, Torino 1989, pp. 59-74.

61. STRABONE, *Geografia*, VIII, 3, 30: il geografo greco allude in modo ironico alle dimensioni della statua cultuale, dicendo che, considerate le proporzioni di Zeus assiso, se il dio si fosse alzato avrebbe fatto crollare il soffitto del *náos*.

62. H. KYRIELEIS, «Olympia. Excavations and discoveries at the great sanctuary», in P. VALEVANOS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., pp. 110 -111.

63. PAUSANIA, V, 11, 1-9.

64. «Io appartengo a Fidia».

65. PAUSANIA, V,10, 6-8.

66. Studi recenti hanno accertato come Pausania si sia clamorosamente sbagliato nell'attribuzione di entrambi i frontoni, avendo ascrivito quello orientale allo scultore Paionios e quello occidentale a Alkamenes, scolaro o collaboratore di Fidia, mentre si è accertato che sono da escludere del tutto i due artisti citati, e che i frontoni sarebbero entrambi dello stesso autore, convenzionalmente indicato come il "Maestro di Olimpia". Le argomentazioni inerenti tali tematiche sono state affrontate, e parzialmente risolte, da R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia come storia dell'arte antica*, Laterza, Bari 2004, pp. 65-67.

67. I frammenti originali della terza e della quarta metopa del lato occidentale sono custoditi al *Louvre*, mentre nel Museo di Olympia sono esposti i frammenti originali della quarta e della sesta metopa del lato orientale oltre, ovviamente, alle repliche di quelle "parigine". Le metope (m 1,60 per 1,50) sono realizzate, come pure i gruppi scultorei dei frontoni, in marmo pario; esse, complessivamente dodici, costituivano la parte decorativa dei fregi del pronao e dell'opistodomo, sei per parte, del Tempio di Zeus, PAUSANIA, V, 10, 9.

68. In merito a questa complessa questione, ancora insoluta, si rimanda a: R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia*, cit. pp. 65-66; O. VIKATU, *Olympie. Le site archéologique et les musées*, cit., pp. 82-95; A. JACQUEMIN, «Pausanias, le Sanctuaire

d'Olympie e les archéologues», in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit., pp. 294-295; e infine C. ROLLEY, *La sculpture grecque I*, Picard, Paris 1994, pp. 363-377, che dedica un intero capitolo all'apparato scultoreo del tempio mettendolo a confronto con il testo di Pausania.

69. A. JACQUEMIN, «Pausanias, le Sanctuaire d'Olympie e les archéologues», in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, cit., p. 294

70. Malgrado i non pochi studi di cui è stata oggetto, resta ancora controversa l'attribuzione certa di questa scultura, dato che alcuni archeologi, in base ad analisi stilistiche e comparative, hanno messo in dubbio che possa realmente trattarsi di un originale greco del sec. IV a. C. quanto piuttosto di un'opera della fine del sec. II a. C., attribuibile a un altro scultore anch'egli di nome Prassitele, per le vicende vedi R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia*, cit. pp. 63-65.

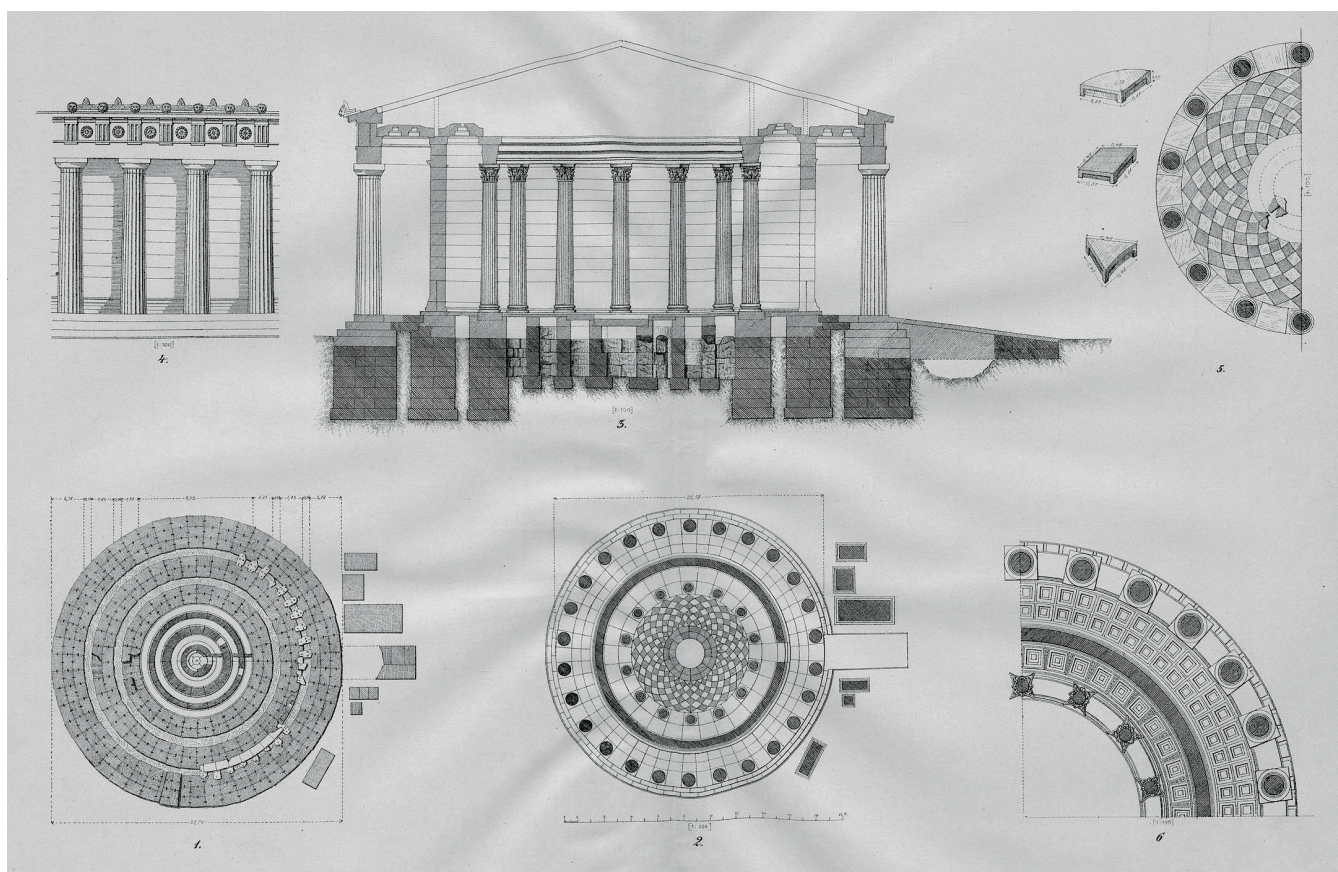
71. T. SOLA, «Redefining collecting», in S. J. KNELL (ed.), *Museums and the Future of Collecting*, Ashgate, Farnham 2004, p. 254

2.6 Casi-studio: confronto metodologico

Nella seconda parte della ricerca abbiamo analizzato i quattro casi oggetto di studio, sulla base di una griglia metodologica da noi appositamente strutturata: inquadramento geografico e storico-mitologico; scavi archeologici e viaggiatori dell'antichità; rapporto tra sito archeologico ed edificio museale; il museo tra *concept* museologico e progetto museografico; questa griglia, tra l'altro, ha consentito di rendere confrontabili le risultanze delle analisi relative ai siti archeologici selezionati.

Proviamo, dunque, a tirare le fila del nostro ragionamento, al fine di esplicitare con maggiore chiarezza come e quanto la lontana (temporalmente) eco della *Periegesi* sia ancora presente in questi allestimenti museografici, e ciò anche alla luce delle questioni teoriche e delle riflessioni trattate nella prima parte.

Santuario di Asklépios a Epidauros: disegni riconfigurativi della Thólos (P. Kavvadias).

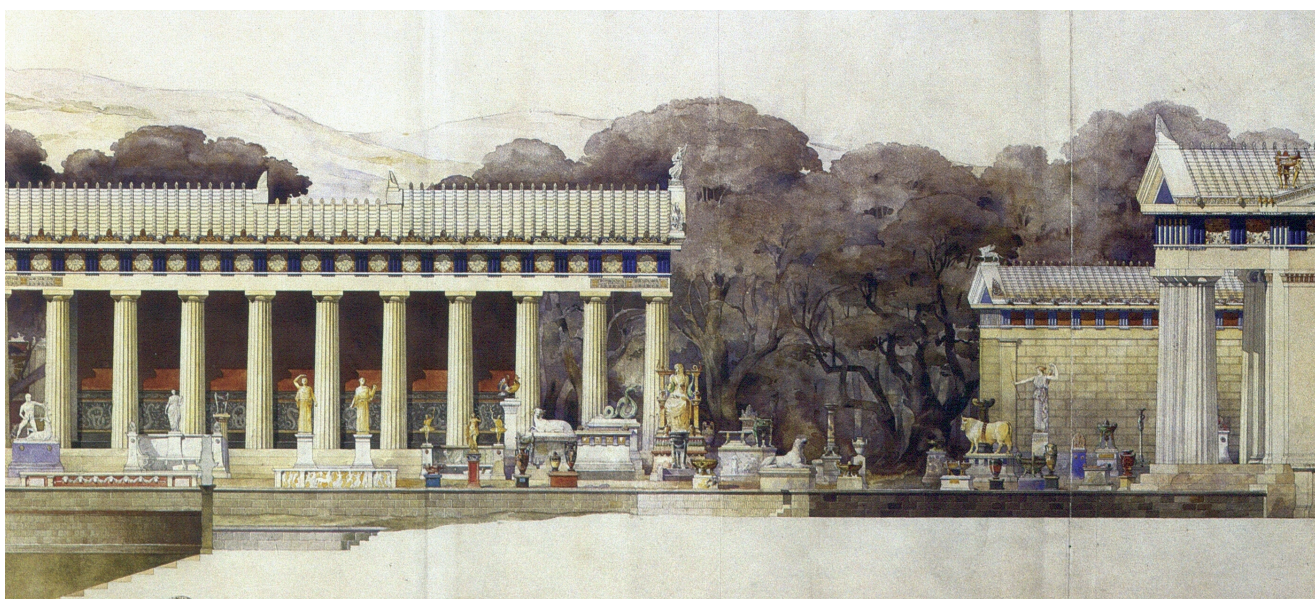


Essa, infatti, oltre a scandagliare le tematiche inerenti *Pausania e il suo contesto*, ha consentito di gettare la basi concettuali per l'approfondimento e la trattazione dei vari casi-studio, i quali sono stati presentati secondo un ordine, per così dire, "crescente", dal primo al quarto, rispetto alle modalità e al peso specifico con cui l'influsso della *Periegesi* si manifesta e si esplicita nei singoli siti archeologici.

A questo punto, per collocare storicamente i vari casi, prendiamo come riferimento l'interessante schematizzazione temporale formulata dalla museologa greca Marlen Mouliou, che nell'*iter* storico della museologia e della museografia ellenica individua tre grandi fasi: dal 1948 al 1976, il cosiddetto *the regeneration period*, nel quale *is the time of intensive reorganization and gradual maturation of Greek archaeological museums*, *when the classic past as linear evolution of art prevails as the dominant interpretative museum paradigm*.

Disegni riconfigurativi del Santuario di Asklépios a Epidauros.

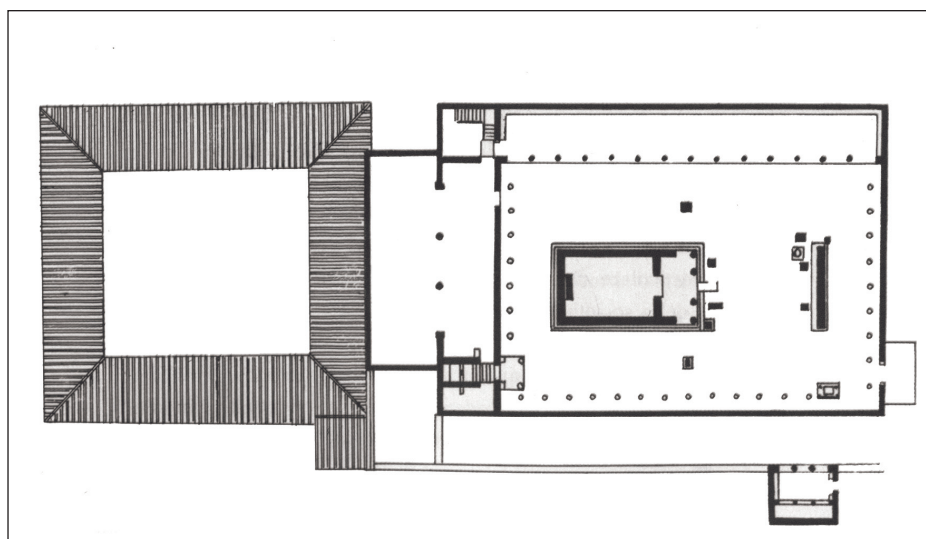
In alto: la Thólos e la Stoá ábatón; in basso: il Tempio di Asklépios e parte del Tempio di Artemide (A. Defrasse).



Dal 1977 al 1996, *the period of unsustainable archaeological museum expansion*: in questa fase *the interpretative paradigm of the classical past as empirical and objective analysis of archaeological finds, was developed and consolidated*; ed infine dal 1997 ad oggi, fase caratterizzata dalle grandi opportunità di natura finanziaria, scientifica, tecnologica e legale, nonché dalle importanti sfide di natura istituzionale, ideologica, epistemologica e sociale¹. In base alla suddetta periodizzazione, i primi due casi-studio, rientrano entrambi nel *regeneration period*, dato che i loro edifici museali sono stati realizzati rispettivamente: Epidauros nel primo decennio del sec. XX, successivamente ampliato tra gli anni Cinquanta e Sessanta, e Corinto tra gli anni Trenta e Cinquanta sempre del secolo scorso. Il Museo di Delphi, invece, essendo stato oggetto di più fasi costruttive, di cui l'ultima, la più significativa, va 1985 al 2004, esso si colloca a cavallo tra il secondo ed il terzo periodo; discorso diverso va fatto per il Museo di Olympia, il quale essendo stato realizzato tra il 1966 e il 1982, andrebbe collocato tra il primo ed il secondo periodo, tuttavia, dato che la maggior parte delle sale sono state completamente riallestite in occasione dei Giochi Olimpici ateniesi del 2004, esso, museograficamente parlando, rientra a pieno titolo nell'ultima fase.

Ritornando adesso a ciò che più ci interessa, ossia alla nostra chiave di lettura di matrice museografica, prendiamo in considerazione, caso per caso, quanto è già emerso dalle singole analisi per evidenziare i dati più significativi.

Per quanto concerne il sito e il Museo di Epidauros, in entrambi l'influsso della *Periegesi* è di più facile lettura in concomitanza delle riconfigurazioni, sia *en plein air* che *indoor*, delle emergenze architettoniche in essi presenti, come, per esempio, nel caso dei *Propilei* o della *Thólos*; con evidenza ancora maggiore nella concezione e nella presentazione degli apparati didattici, e in special modo in quelli che illustrano le emergenze archeologiche *in situ*, laddove i riferimenti a Pausania sono continui.



Pianta dell'Asklepieion di Corinto in età ellenistica (K. Iliakis).



Museo Archeologico di Delphi. In alto: allestimento museografico della sala dell'Auriga effettuato in base alle descrizioni della Periegesi di Pausania; a sinistra: rappresentazione di una quadriga nella decorazione vascolare di un'anfora a figure nere.

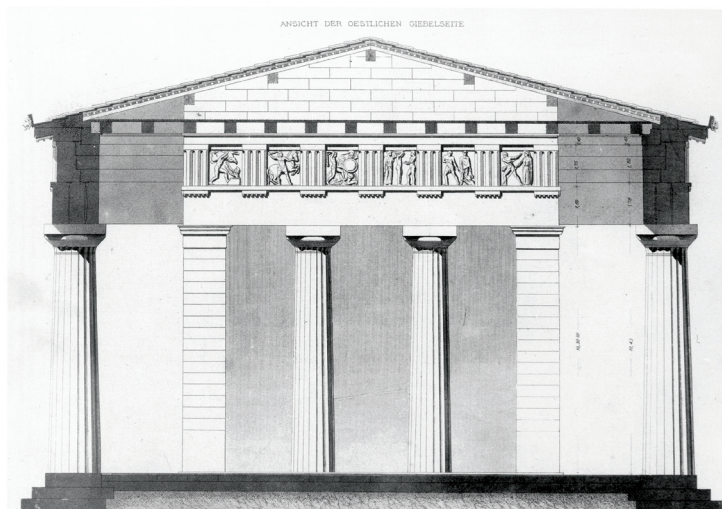
Relativamente al Museo di Corinto, va fatto un distinguo: l'esposizione museale riflette nel *concept* museologico e nel progetto museografico i criteri dell'epoca in cui è stata allestita, motivo per cui risulta abbastanza obsoleta, ad eccezione del recente riallestimento della sala dedicata al culto del dio Asklépios nella quale tutto l'allestimento è concepito e presentato in base alle narrazioni della *Periegesi*. In merito al sito va detto che il suo apparato didattico è ben concepito: i pannelli, recentemente collocati in corrispondenza delle emergenze archeologiche più significative, sono stati elaborati sulla scorta delle narrazioni del testo pausanico con riconfigurazioni e descrizioni intellegibili e didascalie in tre lingue (greco, inglese e tedesco).

Nel Museo di Delphi, e in particolar modo per quanto riguarda il progetto museologico e l'allestimento museografico della sala dell'*Auriga*, Pausania è più che un semplice riferimento o rimando di tipo allusivo, effettuato attraverso qualche citazione della *Periegesi*; egli è stato il punto di partenza concettuale e l'ispiratore dell'ipotesi riconfigurativa del gruppo scultoreo, molto probabilmente una quadriglia, a cui apparteneva lo stesso *Auriga*.

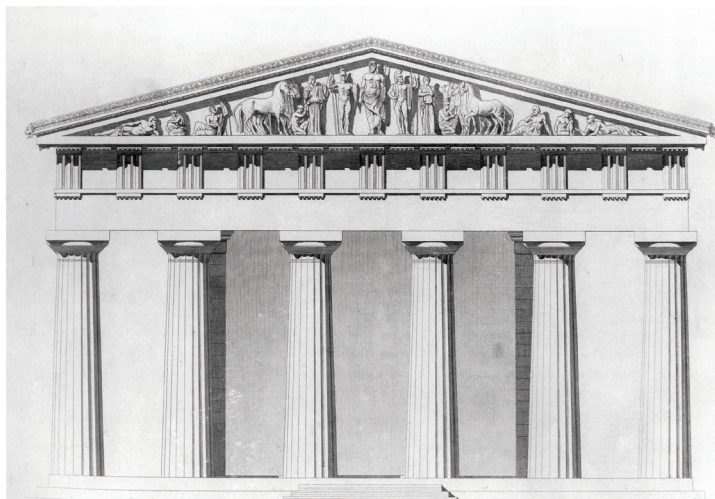
Tale ipotesi, formulata da archeologi e storici dell'arte, è stata fatta propria dai curatori del Museo ed ha fortemente orientato l'attuale allestimento museografico del "pezzo forte" di tutta l'esposizione museale.

Il Museo di Olympia è quello che senz'altro ha subito più di ogni altro l'influsso narrativo della *Periegesi*. Ciò vale in special modo per l'allestimento dei due frontoni dell'*Olympiëion*, in cui l'attuale esposizione, che differisce da quella precedentemente allestita nel vecchio Museo, è stata ricomposta seguendo pedissequamente le dettagliatissime descrizioni fornite dal testo pausanico: il posizionamento dei gruppi scultorei e dei singoli elementi figurali è stato fissato in base alle precise indicazioni di Pausania, anche se per alcune espressioni, come "a sinistra" o "a destra" di Zeus, non è chiaro se il riferimento posizionale sia chi guarda o piuttosto la stessa scultura del dio.

Discorso simile può farsi per la sala in cui è riproposto l'*ergastérion* fidiaco, la cui riconfigurazione, affidata a una *maquette* lignea in scala 1:50, è stata anch'essa effettuata sulla base della descrizione fatta da Pausania. Analogamente a quanto avviene nell'*unit* espositiva dedicata all'*Heráion*, dove le riconfigurazioni dello stesso tempio, dell'acroterio centrale e della statua votiva di Zeus e Hera hanno tutte, come punto di partenza, le narrazioni pausaniche.



Disegni riconfigurativi del Tempio di Zeus. In alto: la sezione del pronao, che mostra la posizione originaria delle sei metope raffiguranti le fatiche di Herakles, mentre le altre sei erano posizionate nell'opistostodomo. I reperti di alcune di esse sono musealizzate nella sala centrale del Museo Archeologico di Olympia; in basso: la facciata orientale del Tempio di Zeus dove il reciproco posizionamento delle sculture del frontone, rispetto alla figura centrale di Zeus, corrisponde alla posizione, attribuita ai vari gruppi scultorei, mantenuta nell'allestimento del vecchio Museo Archeologico, ma non in quello attuale, basato sulle descrizioni di Pausania (Istituto Archeologico Germanico).





Museo Archeologico di Olympia: l'allestimento museografico del frontone orientale del Tempio di Zeus è stato riformulato in base alle dettagliate indicazioni della Periegesi.

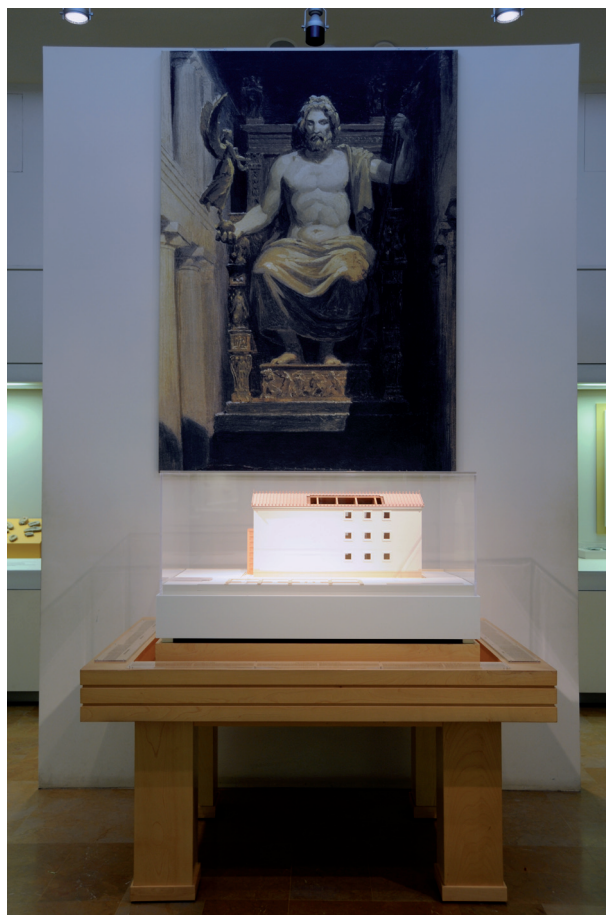
Anche per la ricostruzione grafica dell'altare di Zeus, riproposta all'interno di un grande *showcase*, in cui sono esposti piccoli reperti bronzei e in terracotta rinvenuti sotto gli spessi strati di cenere che costituivano l'altare, si fa ricorso al testo di Pausania, con il riferimento addirittura ai passi in cui lo stesso altare è descritto². Peraltro, sia l'apparato didattico del Museo, sia quello del sito, espresso in tre lingue (greco, inglese e tedesco), richiama in più punti vari brani della *Periegesi*.

Dal confronto tra i quattro casi di studio (e anche dall'analisi degli altri allestimenti museali esaminati, come, per esempio, il Museo Archeologico di Patrasso, il Museo dell'Arte Cicladica a Atene o alcune esposizioni temporanee nel Museo Archeologico Nazionale) è emerso che per i moderni allestitori, che si relazionano con le vestigia classiche greche, la *Periegesi* costituisce un *richiamo* ineludibile, che scatta quasi in automatico ogniqualvolta c'è da pensare a un'esposizione museale che abbia come oggetto le *res antiquae*.

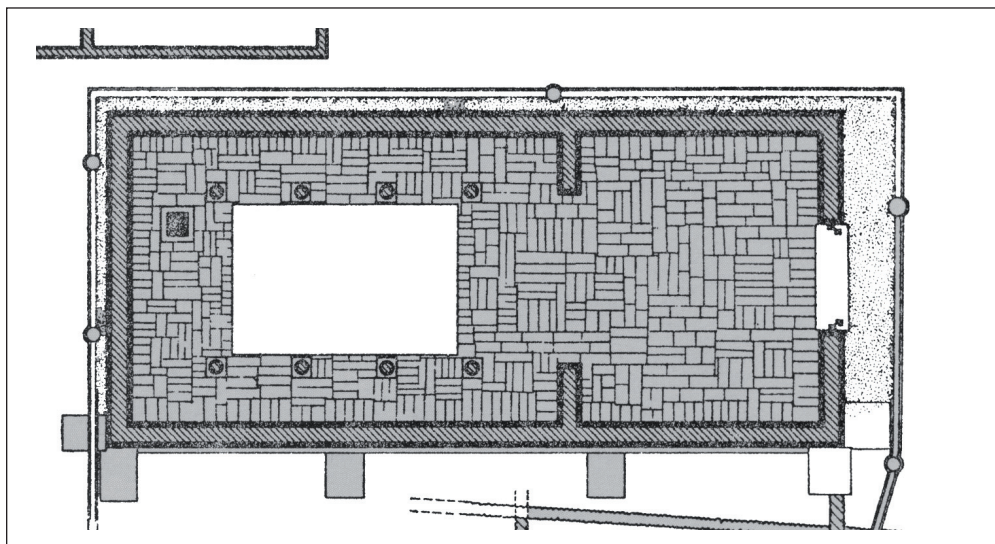
Come ultima motivazione, in aggiunta a tutte le altre ipotizzate nel corso della ricerca, riteniamo che si possa individuare quella che, da più parti, è stata identificata come una delle caratteristiche più pregnanti dell'opera, ossia la presenza diffusa in tutto il testo delle cosiddette *cross-references*³, grazie alle quali Pausania, dal primo all'ultimo libro, fa continui rimandi concettuali, che gli permettono di alludere ad argomenti o luoghi già trattati o ancora da trattare.

In effetti, come sintetizza William Hutton, *the cross-references also show that Pausanias was already planning the later books when he was writing the earlier ones or that at some point he subjected his writings to a redaction that allowed him to conceptualize the entire work synoptically*⁴.

A nostro parere è stata anche la presenza dei tanto studiati *referimenti incrociati*⁵ (o *systeme de renvois internes* per gli studiosi francofoni⁶), che attestano in modo incontrovertibile la relativa *metodologia sinottica*, adottata da Pausania nella *Periegesi*, a far sì che il testo si presti più di qualsiasi altro a orientare le scelte per la redazione di un buon progetto museologico, dato che la struttura di quest'ultimo dovrebbe avere come punto di partenza proprio una metodologia basata su criteri riassuntivi e schematici, in altri termini appunto una metodologia di tipo sinottico.



Museo Archeologico di Olympia. In alto: allestimento dell'unit espositiva dedicata all'ergastérion fidiaco, la cui riconfigurazione è stata effettuata sulla base delle descrizioni pausaniche. In basso: disegno ricostruttivo dell'atelier di Fidia avente le stesse dimensioni del náos del Tempio di Zeus (Istituto Archeologico Germanico).



Note

1. MOULIOU, M., «Museum representation of the classic past in post-war Greece: a critical analysis», in D. DAMASKOS e D. PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008, pp. 83-84.
2. PAUSANIA, V, 13, 8-10.
3. Nell'intera opera Christian Habicht ne conta più di cento, vedi C. HABICHT, *Pausanias' guide to Ancient Greece*, University of California Press, Berkeley 1998, pp. 7 e 11.
4. W. HUTTON, *Describing Greece: landscape and literature in the Periegesis of Pausanias*, Cambridge University Press, New York 2005, pp. 16-17 e inoltre pp. 274 e 368.
5. M. SEGRE, *Pausania come fonte storica*, "Historia", v. 1 (1927), pp. 202-234; IDEM, *Pausania come fonte storica: con un'appendice sulle fonti storiche di Pausania in età ellenistica*, DBcard, Roma 2004; e anche M. MOGGI, *Scrittura e riscrittura della storia in Pausania*, in "Rivista di Filologia e di Istruzione Classica" n. 121 (1993), pp. 396-418.
6. Y. LAFOND, *Lire Pausanias à l'époque des Antonins*, in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Droz, Neuchâtel-Genève 2001, p. 390.

Conclusioni

Se confrontiamo quanto acutamente registrato nel marzo del 1900 da sir James Frazer, pioniere dell'esegesi del testo periegetico, il quale, scrivendo l'*incipit* del suo più celebre saggio *Sulle tracce di Pausania*, partiva dalla considerazione che *un inglese in Grecia, purché mosso da qualche interesse per le rovine dell'età classica, è naturalmente portato a chiedersi, se non è un esperto, chi fosse quel Pausania che egli trova tante volte citato per la sua autorità in materia di edifici e di luoghi antichi*¹, con quanto da noi riscontrato sul campo, in base alle indagini effettuate su alcuni siti e musei archeologici greci più significativi, allora, inevitabilmente siamo portati a pensare che il forte impatto che questo testo antico ha avuto all'inizio del sec. XX su vari aspetti della vita culturale e, più specificatamente, sulle tematiche connesse alla valorizzazione delle vestigia dell'antica Ellade, non abbia subito flessioni o momenti di stasi dopo oltre un secolo.

Nella seconda metà dell'Ottocento, anche dall'architetto francese Charles Garnier, Pausania era considerato come uno degli autori basilari per la conoscenza e lo studio delle *antiquités monumentales* della Grecia: nella sua *Guide*, indirizzata a un giovane collega in viaggio d'istruzione in Grecia, raccomandava di portare con sé solo i testi di alcuni selezionatissimi autori: Omero, Pausania, il tedesco Carl Ottfried Müller (*L'Archéologie*) e il francese Charles Ernest Beulé (*L'Acropole et le Péloponnèse*), reputando *ces quatre ouvrages essentiels*².

Secondo il nostro parere, la sorte registrata dalla *Periegesi*, soprattutto in campo museale, non è da attribuire a un caso fortuito, quanto piuttosto alla capacità del nostro Autore di selezionare criticamente oggetti e contenuti, descrivendo *le cose più notevoli* e narrando *le tradizioni più memorabili di cui trovasse traccia o diffusione nella Grecia del suo tempo*³.

Riteniamo, infatti, che sia proprio quest'ultima - ossia la contemporaneità storica di monumenti e luoghi da lui ammirati, selezionati e raccontati - la chiave di volta di tanto successo, da noi riscontrato nell'impostazione concettuale e metodologica degli allestimenti (*in-door*) nei *site-museums* e (*en plein air*) nei siti archeologici, impostazione che traspare, tra l'altro, in modo più palese anche nella stessa concezione e presentazione degli

apparati didattici, attraverso le non poche citazioni di interi brani tratti dalla *Periegesi*.

D'altro canto, ricorrere al coinvolgimento, palese o talvolta anche velato, di personaggi coevi agli oggetti esposti, in grado di far parlare, contestualizzandoli, i reperti del passato, è una strategia metodologica che, dalla *Nouvelle Muséologie* in poi, ha sempre contraddistinto le esposizioni museali ben concepite, capaci, in tal modo, di trasmettere al fruitore dei musei, con linguaggi moderni, messaggi provenienti da un lontano passato, talvolta anche sepolto.

Se allora facciamo riferimento a un'espressione in uso nel linguaggio cinematografico, possiamo affermare che il nostro Periegeta ha assunto quasi prepotentemente il ruolo significativo ed appassionante di "voce narrante fuori campo", sicché il visitatore, *following Pausanias*, possa mettersi alla *quest for Greek antiquity*⁴, che in ultima analisi è la vera sfida, e nel contempo il punto nodale, per museologi e museografi, i quali, misurandosi con il difficile compito di mettere in scena allestimenti archeologici complessi ed articolati, che, a loro volta, intendono far rivivere aspetti storici, mitologici, religiosi, culturali, sociali e di costume specifici della "culla della classicità", si configurano quasi come dei *moderni narratori di miti*.

Pausania, come vero *πεπαιδευμένος*, uomo colto del proprio tempo, che con i suoi *dieci Libri* ha guidato intere generazioni di viaggiatori, archeologi, classicisti, storici, geografi e letterati, è stato da noi individuato come colui il quale ha assunto il ruolo di orientare, talvolta perfino quasi a loro insaputa, le scelte culturali di tanti allestitori, ottocenteschi e moderni, motivo per cui abbiamo effettuato una lettura trasversale della sua opera, operando anche uno sconfinamento di tipo disciplinare: *da periegeta a museologo (ante litteram)*.

Ciò che ci sembra sia emerso in modo abbastanza palmare dalla nostra ricerca è l'aver rintracciato, negli allestimenti studiati, una sorta di *chiave museografica contemporanea*, che collocandosi sullo sfondo delle molte anime della Grecia antica, così come risulta dalla lettura del testo pausanico, abbia individuato un sottile, ma consistente, *fil rouge*, capace di collegare, diacronicamente, emergenze artistiche e monumenti architettonici osservati (attraverso la sua celebre visione *autoptica*) e raccontati nel sec. II d. C. con gli allestimenti museali progettati nel sec. XXI e, cosa altrettanto importante, di riconnettere, sincronicamente e concettualmente, quest'ultimi tra di loro.

Con queste nostre riflessioni, partecipando con un piccolo tassello a quell'enorme *puzzle* che è l'odierna riconfigurazione dell'antica Ellade, quest'ultima indagata attraverso una lettura -museograficamente orientata - della *Periegesi*, riteniamo di aver contribuito all'individuazione di una contenuta, ma speriamo significativa casistica, peraltro sempre

implementabile, che è attualmente presente nello scenario museale (museologico e museografico) della Grecia moderna.

Dato che la Periegesi è stata anche definita come *un miroir de la Grèce, qui renvoie l'image d'une multiplicité de cités*, e che *l'unité grecque ancestrale que l'ouvrage de Pausanias recompose [...] a beau relever de l'illusion rétrospective*⁵, abbiamo cercato di guardare attraverso questo specchio, e attraverso il cosiddetto *hélienisme rétrospectif*, per proporre un'interpretazione museale, che fosse in grado di instaurare una serie di *links* con le teorizzazioni (museologiche) e le applicazioni (museografiche) registrate in Grecia in campo museale.

In base alle suesposte considerazioni, possiamo concludere che, sebbene neppure lo stesso Pausania, *nei suoi più ambiziosi sogni di gloria*⁶, avrebbe mai potuto immaginare che la sua opera sarebbe stata letta, studiata e commentata dopo così tanto tempo, e secondo le più disparate angolazioni disciplinari, il suo tanto indagato ed imponente affresco dell'Ellade, per quanto ovviamente soggettivo e personale, ha contribuito a plasmare, in modo determinante, la stessa identità del concetto di *Greekness* (o di *Ellénikon*⁷) ed ha orientato, in modo altrettanto pregnante, le strategie concettuali ed operative, nonché le relative modalità comunicazionali, riferite alla cultura greca classica, messe in atto nel campo della moderna museografia.

Note

1. J. G. FRAZER, *Sulle tracce di Pausania*, Adelphi, Milano 1994, p. 13.
2. C. GARNIER, «Guide d'un jeune architecte en Grèce», in IDEM, *À travers les Arts*, Hachette, Paris 1869, pp. 231-267 e in part. p. 235.
3. J. G. FRAZER, *Sulle tracce di Pausania*, cit., p. 27.
4. M. GEORGOPOULOU, C. GUILMET, Y. A. PIKOULAS, K. STAIKOS e G. TOLIAS (eds.), *Following Pausanias: the quest for Greek antiquity*, National Hellenic Research Foundation, Oak Knoll Press, New Castle 2007.
5. Y. LAFOND, *Lire Pausanias à l'époque des Antonins*, in D. KNOEPFLER e M. PIERART (eds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Droz, Neuchâtel-Genève 2001, pp. 390-391.
6. J. G. FRAZER *Sulle tracce di Pausania*, cit., p. 42.
7. Una delle più antiche definizioni del concetto di Grecità l'ha coniata lo storico Erodoto (*Storie*, VIII), che per l'*Ellénikon* intende: *lo stesso sangue e la stessa lingua e i comuni templi degli dei e i riti sacri e gli analoghi costumi*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AKE SENSABAUGH, D. e BAKER MATHESON, S., *Ada Small Moore: Collector and Patron*, "Bulletin" della Yale University, (2003), pp. 31-49.

ALCOCK, S. E., CHERRY, J. F. e ELSNER, J. (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford University Press, New York 2001.

ALCOCK, S. E. e OSBORNE R. (eds.), *Placing the gods. Sanctuaries and sacred places in Ancient Greece*, Oxford University Press, New York 2001.

ALGREEN-USSING, G. e BRAMSNAES, A., *Sanctuaire d'Apollon*, de Boccard, Paris 1975.

AMANDRY, P., «La vie religieuse à Delphes: Bilan d'un siècle de fouilles», in A. JACQUEMIN, (éd.), *Delphes cent ans après la Grande Fouille*, École Française d'Athènes, Athènes, 2000, pp. 9-21.

AMANDRY, P., *Rapport préliminaire sur les statues chryséléphantines de Delphes*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 63 (1939), pp. 86-119.

AMANDRY, P. e CHAMOUX, F., *Guides de Delphes. Le Musée*, Coll. Sites et Monuments VI, École Française d'Athènes, Paris 1991.

ARAFAT, K. W., *Pausanias' Greece: ancient artists and Roman rulers*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

AUGÉ, M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

BÄBLER, B., «Pausanias» (ad vocem), in N. WILSON (ed.), *Encyclopedia of Ancient Greece*, Routledge, New York 2006, pp. 543-544.

BEARD, M., «Pausanias in Petticoats or the Blue Jane», in S. E., ALCOCK, J. F., CHERRY e J., ELSNER, (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford University Press, New York 2001, pp. 224-239.

BEARZOT, C., *Storia e storiografia ellenistica in Pausania il Periegeta*, Il Cardo, Venezia 1992.

BERTELLI, C., BRIGANTI, G. e GIULIANO, A., *La Grecia classica*, Electa-Mondadori, Verona 2002.

BERVE, H. e GRUBEN, G., *I tempi greci*, Sansoni, Firenze, 1962.

BIANCHI BANDINELLI, R., *Archeologia e cultura*, Editori Riuniti, Roma 1979.

BIANCHI BANDINELLI, R., *Introduzione all'archeologia come storia dell'arte*

antica, Laterza, Bari 2004.

BIANCHI BANDINELLI, R. (cur.), *Storia e civiltà dei greci*, Bompiani, Milano 2000.

BINGEN, J. (éd.), *Pausanias historien*, Fondation Hardt, Vandœuvres-Genève 1996.

BLOUET, G. A., *Expédition scientifique en Morée*, v. II, Didot, Paris, 1838.

BLOUET, G. A. e RAVOISIÉ, A., *L'Expédition scientifique de Morée: ordonnée par le Gouvernement français*, vv. 3, Didot, Paris 1828-1831.

BOARDMAN, J., *Archeologia della nostalgia. Come i greci reinventarono il loro passato*, Mondadori, Milano 2008.

BOETTICHER, A., *Olympia: das Fest und seine Stätte; nach den Berichten der Alten und den Ergebnissen der deutschen Ausgrabungen*, Springer, Berlin 1886.

BOETTICHER, C. *Der omphalos des Zeus zu Delphi*, Ed. dell'A., Berlin 1859.

BOMMELAER, J. F. (éd), *Delphes: centenaire de la grande fouille réalisée par l'École Française d'Athènes*, Brill, Leiden 1992.

BOMMELAER, J. F., *Guides de Delphes. Le Site*, Coll. Sites et Monuments VII, École Française d'Athènes, Paris 1991.

BOOKIDIS, N., «The sanctuaries of Corinth», in C. K., WILLIAMS e N., BOOKIDIS (eds.), *Corinth, the centenary: 1896-1996*, v. XX, Harvard University Press, Cambridge 2003, pp. 247- 260.

BOOKIDIS, N. e STROUD, R. S., *Apollo and the Archaic Temple at Corinth*, "Hesperia", v. 73, n. 3 (2004), pp. 401-426.

BOOKIDIS, N. e STROUD, R. S., *Demeter and Persephone in Ancient Corinth*, "American Excavations in Old Corinth", Corinth Notes n. 2, American School of Classical Studies at Athens, Princeton 1987.

BOTTINO, M. M. D., *I giochi panellenici di Olimpia*, "Agorà" n. V (2001), pp. 18-25.

BOTTINO, M. M. D., *La divinazione nell'età classica*, "Agorà" n. VII (2001), pp. 16-28.

BOUNIA, A., *The nature of classical collecting: collectors and collections, 100 B.C.E.-100 C.E.*, Ashgate, Aldershot 2004.

BOURGUET, É., *Les ruines de Delphes*, Fontemoing, Paris 1914.

BOURGUET, É. e COUVE, L., *Inscriptions inédites du mur polygonal de Delphes*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 17 (1893), pp. 343-409.

BRANDI, C., *Viaggio nella Grecia antica*, Editori Riuniti, Roma 2001.

BRAUDEL, F., *La Méditerranée*, Flammarion, Paris 1985, trad. it. *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano 2005.

BUCK SUTTON, S., «A temple worth seeing», in S. E., ALCOCK, J. F., CHERRY e J. ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford University Press, New York 2001.

CASSON, L., *Viaggi e viaggiatori dell'antichità*, Mursia, Milano 2005.

CECCHI, E. *Viaggio in Grecia. Et in Arcadia ego*, Muzzio, Massa-Carrara 1995.

CHAMOUX, F., «La méthode historique de Pausanias d'après le livre I de la Périégèse», in J., BINGEN (éd.), *Pausanias historien*, Fondation Hardt, Vandœuvres-Genève 1996, pp. 45-78.

CHAMOUX, F., *L'aurige de Delphes*, de Boccard, Paris 1955.

CHANDLER, R., *Travels in Greece: or an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti*, Clarendon Press, Oxford 1776.

CHANDLER, R., *Voyages en Asie Mineure et en Grèce en 1764, 1765 et 1766, faits aux dépens de la Société des Dilettanti*, vv. 3, Arthus-Bertrand-Buisson, Paris 1806.

CHARITONIDOU, A., *Epidauro. Il santuario di Asclepio e il Museo*, Clio, s. l. 1978.

CHARITONIDOU, A., «Epidauros: the Sanctuary of Asclepius», in E., MELAS (ed.), *Temples and Sanctuaries of Ancient Greece*, Thames and Hudson, London 1970, pp. 89-100.

COCKERELL, C. R., *The temples of Jupiter Panhellenius at Ægina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia*, John Weale, London 1860.

CROISSANT, F., «La fouille de Delphes et l'histoire de la sculpture grecque», in A. JACQUEMIN, (éd.), *Delphes cent ans après la Grande Fouille*, École Française d'Athènes, Athènes, 2000, pp. 333-347.

CURTIVS, E., *Olympia*, Verlag von Wilhelm Hertz, Berlin 1852.

CURTIVS, E., *Peloponnesos*, v. II, Perthes, Gotha 1852.

CURTIVS, E. e ADLER, F., *Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, Tafelband I, Verlag Von Asher & Co., Berlin 1892.

CURTIVS, E. e ADLER F., *Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, Tafelband II, Verlag Von Asher & Co., Berlin 1892.

CURTIVS, E. e ADLER F., *Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich*

veranstalteten Ausgrabung, Tafelband III, Verlag Von Asher & Co., Berlin 1894.

CURTIUS, E. e F. ADLER, *Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, Tafelband IV, Verlag Von Asher & Co., Berlin 1894.

CURTIUS, E. e ADLER, F., *Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, Karten und Pläne, Verlag Von Asher & Co., Berlin 1897.

CURTIUS, E., ADLER, F. e HIRSCHFELD, G., *Die Ausgrabungen zu Olympia*, Wasmuth, Berlin 1876, 1877, 1879, 1880, 1881.

DAMASKOS, D. e PLANTZOS, D. (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008.

DAUX, G., *Chronologie delphique*, de Boccard, Paris 1943.

DAUX, G., *Inscriptions de Delphes (pl. XIV-XVI)*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 78 (1954), pp. 369-394.

DAUX, G., *Pausanias à Delphes*, de Boccard, Paris 1936.

DAUX, G., *Remarques sur la composition du Conseil amphictyonique*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 81 (1957), pp. 95-120.

DEFRASSE, A. e LECHAT, H., *Restauration et description des principaux monuments du Sanctuaire d'Asclépios*, Imprimeries Réunis, Paris 1895.

DE LA TORRE, M. e MAC LEAN, M., «The Archaeological Heritage in the Mediterranean Region», in M. DE LA TORRE (ed.), *The Conservation of Archaeological Sites in the Mediterranean Region*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1995.

DEL CORNO, D., «Introduzione», in PLUTARCO, *Dialoghi delfici*, Adelphi, Milano, 1986, pp. 9-27.

DEL CORNO, D., «Nota informativa», in PLUTARCO, *Dialoghi delfici*, Adelphi, Milano, 1986, pp. 29-56.

DEL CORNO, D. e L., *Nella terra del mito. Viaggiare in Grecia con dei, miti e poeti*, Mondadori, Milano 2002.

DEMANGEL, R., *Aspect de guerre du Musée de Delphes*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", vv. 68-69 (1944-45), pp. 1-4.

DEMOULE, J. P., *L'archéologie entre science et passion*, Gallimard, Paris 2005.

DETIENNE, M., «I greci per noi non sono come gli altri» in IDEM, *Dioniso e la pantera profumata*, Laterza, Bari 2007, pp. 5-27.

DIMACOPOULOS, J., *Rapport sur la situation de l'archéologie urbaine en Europe*, Éditions du Conseil de l'Europe, Strasbourg 1999.

DODWELL, E., *A classical and topographical tour through Greece during the years 1801, 1805 and 1806*, v. II, Rodwell and Martin, London 1819.

DÖRPFELD, W., *Olympia in römischer Zeit*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1914.

DROUGOU, S., «Vergina. On the tracks of the Macedonian kings», in P., VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon, Athens 2007, pp. 256-271.

ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES (éd.), *La redécouverte de Delphes, Centenaire des fouilles françaises à Delphes*, de Boccard, Paris 1992.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, *Paris, Rome, Athens. Travels in Greece by French architects in the nineteenth and twentieth centuries*, Museum of Fine Arts, Boston 1983.

ELSNER, J., «Pausanias: a pilgrim in the Roman world», in R., OSBORNE (ed.), *Studies in ancient Greek and Roman society*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 260-285.

ELSNER, J. «Structuring “Greece”. Pausanias’s Periegesis as a Literary Construct», in S. E., ALCOCK, J. F., CHERRY e Y., ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford University Press, New York 2001, pp. 3-20.

EPHORATE OF ANTIQUITIES OF DELPHI e ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES (eds.), *Delphi: in Search of the Lost Sanctuary*, Giannikos and Kaldis, Athens 1992.

ETIENNE, R. e E., *La Grecia antica, archeologia di una scoperta*, Electa-Gallimard, Trieste 1994.

FAKIDI, M. e MINAIDI, D. (eds.), *Traces of Antiquity in the Greek Landscape*, Patakis, Athens 2003.

FINLEY, M. I., *Gli antichi greci*, Einaudi, Torino 1972.

FOUACHE, É., *Genèse des terrasses historiques d’Elide*, Suppléments al “Bulletin de Correspondance Hellénique”, n. 35 (1999), pp. 77-131.

FOUCART, P. F., *Mémoire sur les ruines et l’histoire de Delphes*, Imprimerie Impériale, Paris 1865.

FRAZER, J. G., *Pausanias’ Description of Greece*, vv. 1-6, Macmillan, London-New York 1898.

FRAZER, J. G., *Sulle tracce di Pausania*, Adelphi, Milano 1994.

FRONTISI-DUCROUX, F. e VERNANT, J. P., *Dans l’œil du miroir*, Odile Jacob, Paris 1997.

GARLAND, R., «Afterlife» (ad vocem), in N. WILSON (ed.), *Encyclopedia of Ancient Greece*, Routledge, New York 2006, pp. 23-24.

GARNIER, C., «Guide d'un jeune architecte en Grèce», in IDEM, *À travers les Arts*, Hachette, Paris 1869, pp. 231-267.

GAZI, A. *Archaeological Museums and displays in Greece 1829-1909: a first approach*, "Museological Review" della Leicester University, n. 1, (1994), pp. 50-69.

GAZI, A., «Artfully classified and appropriately placed: notes on the display of antiquities in early twentieth-century Greece», in D., DAMASKOS e D., PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008, pp. 67-82.

GELL, W., *The itinerary of Greece with a commentary on Pausanias and Strabo and an account of the monuments of antiquity at present existing in that country*, Payne, London 1810.

GEORGOPOULOU, M., GUILMET, C., PIKOULAS, Y. A., STAIKOS, K. e TOLIAS, G. (eds.), *Following Pausanias: the quest for Greek antiquity*, National Hellenic Research Foundation, Oak Knoll Press, New Castle 2007.

GEORGOUDI, S. e VERNANT, J. P., *Mythes grecs au figuré: de l'antiquité au baroque*, Gallimard, Paris 1996.

GRAF, F., *Il mito in Grecia*, Laterza, Bari 2007.

GREENFIELD, J., *The return of cultural treasures*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

GRIFFITHS PEDLEY, J., *Sanctuaries and the sacred in ancient Greek world*, Cambridge University Press, Cambridge 2005

HABICHT, C., *Pausanias' guide to Ancient Greece*, University of California Press, Berkeley 1998.

HÄGG, R (ed.), *Peloponnesian Sanctuaries and Cult*, Åströms, Stockholm 2002.

HART, G. D., *Asclepius: the god of medicine*, Royal Society of Medicine Press, London 2000.

HATZI, G. E., *The Archaeological Museum of Olympia*, Olkos, Athens 2008.

HEER, J., *La personnalité de Pausanias*, Les Belles Lettres, Paris 1979.

HELLMANN M. C., *Les architectes de l'École Française d'Athènes*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", École Française d'Athènes, v. 120 (1996), pp. 191-222.

HELLMANN, M. C. e YON, M., *Nécrologie. Georges Roux (19 septembre 1919 – 1^{er} août 2003)*, “Revue Archéologique”, n. 2 (2003), pp.361-366.

HENDERSON, J., «Farnell's Cults. The making and breaking of Pausanias in Victorian Archaeology and Anthropology», in S. E., ALCOCK, J. F., CHERRY e J., ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford University Press, New York 2001, pp. 207-223.

HITZIG, H. e BLUEMNER, H., *Pausaniae Graeciae Descriptio*, vv. I-VI, Reisland, Leipzig 1896-1910.

HOMOLLE, Th., *Communication: Ex-voto: L'Aurige de Polizalos*, “Bulletin de Correspondance Hellénique”, v. 21 (1897), p. 579.

HOMOLLE, Th., *Communication: L'Aurige de Delphes II*, “Bulletin de Correspondance Hellénique”, v. 21 (1897), pp. 581-583.

HOOPER-GREENHILL, E., «Museum education», in E. HOOPER-GREENHILL (ed.), *The educational role of museum*, Routledge, London 1994, pp. 229-257.

HUNT, E. D., *Travel, Tourism and Piety in the Roman Empire*, “Echos du monde classique”, n. 28, (1984), pp. 391-417.

HUTTON, W., *Describing Greece: landscape and literature in the Periegesis of Pausanias*, Cambridge University Press, New York 2005.

JACQUEMIN, A. (éd.), *Delphes cent ans après la Grande Fouille*, École Française d'Athènes, Athènes, 2000.

JACQUIN, A., *Offrandes monumentales à Delphes*, de Boccard, Paris 2000.

JACQUEMIN, A., «Pausanias, le Sanctuaire d'Olympie e les archéologues», in D. KNOEPFLER e M. PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Droz, Neuchâtel-Genève 2001, pp. 283-300.

JOURNAL OF THE GEOLOGICAL SOCIETY OF AMERICA, n. 8 (2001), pp. 707-710.

JOURNAL OF THE GEOLOGICAL SOCIETY, n. 1 (2008), pp. 5-18.

KARABATEA, M. *Il Museo Archeologico di Delfi*, Adam, Peania, s. d.

KAUPERT, J., DÖRPFELD, W., CURTIUS, E. e ADLER, F., *Olympia und Umgegend*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1882.

KAVVADIAS, P., *Fouilles d'Épidaure*, v. I, Ed. dell'A., Athènes 1893.

KIRK, G. S., *La natura dei miti greci*, Laterza, Roma-Bari 1993.

KNELL, S. J., *Museums and the future of collecting*, Ashgate, Farnham

2004.

KNOEPFLER, D. e PIERART, M. (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Droz, Neuchâtel-Genève 2001.

KOKKOU, A., *Concern for Antiquities in Greece and the first museums*, Ermis, Athens 1977.

KOLONIA, R., «The sanctuaries: Delphi», in M., GEORGOPOULOU, C., GUILMET, Y. A., PIKOULAS, K. STAIKOS e G. TOLIAS (eds.), *Following Pausanias: the quest for Greek antiquity*, National Hellenic Research Foundation, Oak Knoll Press, New Castle 2007, pp. 212-215.

KONDIS, J., «Olympia», in E. MELAS (ed.), *Temples and Sanctuaries of Ancient Greece*, Thames and Hudson, London 1970, pp. 101-115.

KOUTSOUMBA, D. (ed.), *Delphi. Archaeological Guides. History. Archaeological Sites. Museums. Oracle*, Explorer, Athens 2004.

KYRIELEIS, H., *Olympia. Excavations and discoveries at the great sanctuary*, in VALAVANIS, P. (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon, Athens 2007, pp. 100-117.

LABORDE, L., *Le Parthénon*, Leleux, Paris 1848.

LACROIX, L., *À propos des offrandes à l'Apollon de Delphes et du témoignage de Pausanias: du réel à l'imaginaire*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 116 (1992), pp. 157- 176.

LAFOND, Y., *Lire Pausanias à l'époque des Antonins*, in D., KNOEPFLER e M., PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Droz, Neuchâtel-Genève 2001, pp. 387-406.

LAFOND, Y., «Pausanias et l'histoire du Péloponnèse depuis la conquête romaine», in O. REVERDIN e B. GRANGE (éds.), *Pausanias historien, Entretiens sur l'Antiquité classique*, tome XLI, Fondation Hardt, Genève 1996, pp.167-206.

LALOUX, V. e MONCEAUX P., *Restauration d'Olympie. L'histoire, les monuments, les culte et les fêtes*, Quantin, Paris 1889.

LAMBROPOULOS, V., «The rehearsal of antiquity in post-modern Greek fiction», in D., DAMASKOS e D., PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twentieth-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008, pp. 163-171.

LANE FOX, R., *Il mondo classico. Storia epica di Grecia e di Roma*, Einaudi, Torino 2007.

- LANG M., *Cure and Cult in Ancient Corinth. A guide to the Asklepieion*, American School of Classical Studies at Athens, Princeton 1977.
- LAPRADE, A., *Notice sur la vie et les travaux de Albert Tournaire (1862-1958)*, Firmin-Didot, Paris 1958.
- LAURIELLO G., *Non è da tutti andare a Corinto*, in "Pneumorama", n. 28 (2002), pp. 40-43.
- LAWRENCE , R., *Elgin marbles from the Parthenon at Athens*, Ed. dell'A., London 1818.
- LEAKE, W. M., *Travels in the Morea*, v. II, Murray, London 1830.
- LE ROY, C., *Pausanias à Marmaria (XXVIII)*, Suppléments al "Bulletin de Correspondance Hellénique", n. 4 (1977), pp. 247-271.
- LÉVÊQUE, P., *Ancient Greece. Utopia and Reality*, Thames & Hudson, London-New York 2002.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Dal miele alle ceneri*, Il Saggiatore, Milano 1970.
- LEWIS, N., *Delphi and the sacred way*, Haag, Liverpool 1987.
- LI DONNICI, L. R., *The Epidaurian miracle inscriptions*, Scholars Press, Atlanta 1995.
- LOUKAKI, A., *Living ruins, value conflicts*, Ashgate, Gover House 2008.
- MAC KENDRICK P., *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, Norton & Company, New York 1981.
- MARANTI, A., *Delphi. Myth & History. The Archeological Site. The Museum*, Toubis, Athens 2000.
- MARINATOS, N. e HÄGG, R. (eds.), *Greek sanctuaries. New approaches*, Routledge, London 1993.
- MARTIN, R., *Architettura greca*, Electa, Milano 1989.
- MELFI, M., *I santuari di Asclepio in Grecia*, v.1, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2007.
- MELLUCCO VACCARO, A., *Archeologia e restauro. Tradizione e attualità*, Il Saggiatore, Milano 1989.
- MELOTTI, M., *Mediterraneo tra miti e turismo. Per una sociologia del turismo archeologico*, Cuem, Milano 2007.
- MELOTTI, M., *Turismo archeologico. Dalle piramidi alle veneri di plastica*,

Mondadori, Milano 2008.

MELOTTI, M., «Viaggi e turismo nel mondo antico», in L. CASSON, *Viaggi e viaggiatori dell'antichità*, Mursia, Milano 2005, pp. V-XXVI.

MERRIMAN, N., «Involving the public in Museum Archaeology», in N., MERRIMAN, (ed.), *Public Archaeology*, Routledge, London-New York 2004, pp. 85-108.

MICHAELIS, A., *Der Parthenon*, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1870.

MICKA, B., *Diseño y contenido: un difícil equilibrio*, "Museo", n. 5 (2000), pp. 105-106.

MILLER, H., *Il colosso di Marussi*, (1941), Feltrinelli, Milano 2007.

MITCHELL HAVELOCK, C., «L'arte come sistema di comunicazione nella Grecia antica», in E. A., HAVELOCK e J. P., HERSHBELL (eds.), *Arte e comunicazione nel mondo antico*, Laterza, Roma 1981, pp. 135-165.

MOGGI, M. *Scrittura e riscrittura della storia in Pausania*, "Rivista di Filologia e di Istruzione Classica" n. 121 (1993), pp. 396-418.

MORGAN, C., «The origin of pan-Hellenism», in N., MARINATOS e R., HÄGG (eds.), *Greek Sanctuaries. New approaches*, Routledge, London-New York 1993, pp. 18-37.

MOULIOU, M., «Museum representation of the classic past in post-war Greece: a critical analysis», in D., DAMASKOS e D., PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008, pp. 83-101.

MOULIOU, M., *The Classical Past, the modern Greeks and their national self; projecting identity through museum exhibitions*, "Museological Review" della Leicester University, n. 1 (1994), pp. 70-88.

MULLIEZ, D., «Delphi. The excavation of the great oracular centre», in P., VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon, Athens 2007, pp. 134-156.

MURPHY-O'CONNOR, J., *St. Paul's Corinth*, The Liturgical Press, Collegeville 2002.

MUSTI, D., «La struttura del discorso storico in Pausania», in J., BINGEN (éd.), *Pausanias historien*, Fondation Hardt, Vandœuvres-Genève 1996, pp. 9-44.

MUSTI, D., *L'itinerario di Pausania: dal viaggio alla storia*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" v. 17 (1984), pp. 7-18.

OSANNA, M., *Pausania a Patrasso: culti e organizzazione dello spazio in*

una città greca, "Ostraka", n. 2 (1993), pp. 99-103.

OSANNA, M., *Santuari e culti dell'Acaia antica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996.

OSANNA, M., «Tra monumenti, algamata e mirabilia: organizzazione del percorso urbano di Corinto nella Periegesi di Pausania», in D., KNOEPFLER e M., PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Droz, Neuchâtel-Genève 2001, pp.185-199.

PACE, B., *Introduzione allo studio dell'archeologia*, Sciascia, Comiso 1989.

PALUMBO, G., «Threats and Challenges to the Archaeological Heritage in the Mediterranean», in J. M., TEUTONICO e G., PALUMBO (eds.), *Management Planning for Archaeological Sites*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2000, pp.113-125.

PAPACHATZIS, N., *Ancient Corinth*, Ekdotike Athenon, Athens 1998.

PAPADAKIS, T., *Epidauros: the Sactuary of Asclepios*, Verlag Schnell & Steiner, Munchen-Zurich 1972.

PAPADIMITRIOU, N. (ed.), *Museum of Cycladic Art*, Nicholas P. Goulandris Foundation Museum of Cycladic Art, Athens 2007.

PARTIDA, E. C., *The Treasuries at Delphi: an architectural study*, Åströms, Stockholm 2001.

PAUSANIA, *Description de la Grèce*, tome 5 (IX Béotie, X Phocide), M., Clavier (éd.), Société Royale Académique des Sciences, Paris 1821.

PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 1, *L'Attica*, D., MUSTI e L., BESCHI (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1982.

PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 2, *La Corinzia e L'Argolide*, D., MUSTI e M., TORELLI (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1986.

PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 3, *La Laconia*, D., MUSTI e M., TORELLI (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1989.

PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 4, *La Messenia*, D., MUSTI e M., TORELLI (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1991.

PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 5, *L'Elide e Olimpia*, G., MADDOLI e V., SALADINO (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1995.

PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 6, *L'Elide e Olimpia*, G., MADDOLI, M., NAFISSI e V., SALADINO (cur.), Valla-Mondadori, Milano 1999.

PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 7, *L'Acaia*, M., MOGGI e M., OSANNA (cur.), Valla-Mondadori, Milano 2000.

PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 8, M., MOGGI e M., OSANNA (cur.), *L'Arcadia*, Valla-Mondadori, Milano 2003.

PAUSANIA, *Guida della Grecia*, v. 9, M., MOGGI e M., OSANNA (cur.), *La Beozia*, Valla-Mondadori, Milano 2007.

PAUSANIA, *Pausanias ou Voyage historique de la Grèce*, N., GÉDOYN (éd.),

Didot, Paris 1731, vv. 2.

PAUSANIA, *Viaggio in Grecia*, S., RIZZO (cur.), v. 1, *Megaride e Attica*, Rizzoli, Milano 1991.

PAUSANIA, *Viaggio in Grecia*, S., RIZZO (cur.), v. 2, *Corinzia e Argolide*, Rizzoli, Milano 1992.

PAUSANIA, *Viaggio in Grecia*, S., RIZZO (cur.), v. 3, *Laconia*, Rizzoli, Milano 1995.

PAVAN, M., *Antonio Canova e la discussione sugli Elgin Marbles*, “Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte”, nn. XXI-XXII (1974-75), pp. 219-344.

PEARCE, S. (ed.), *Objects of knowledge*, New Research in Museum Studies, The Athlone Press, London 1990.

PERLMAN, P., *City and sanctuary in ancient Greece: the theorodokia in the Peloponnese*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2000.

PETRAKOS, V., «The stages of Greek Archaeology», in P. VALAVANIS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon, Athens 2007, pp. 17-33.

PETSAS, P. M., *Delphes. Monuments et Musée*, Kréné, Athènes 2004.

PICARD, O., «Avant-Propos», in P., AMANDRY e F., CHAMOUX, *Guides de Delphes. Le Musée*, Coll. Sites et Monumements VI, École Française d’Athènes, Paris 1991, pp. 1-2.

PIKOULAS, Y. A., «Pausanias: biography», in M., GEORGOPOULOU, C., GUILMET, Y. A., PIKOULAS, K., STAIKOS e G., TOLIAS (eds.), *Following Pausanias: the quest for Greek antiquity*, National Hellenic Research Foundation, Oak Knoll Press, New Castle 2007, pp. 38-41.

PIKOULAS, Y. A., «Pausanias’ interests», in M. GEORGOPOULOU, C. GUILMET, Y. A., PIKOULAS, K. STAIKOS e G. TOLIAS (eds.), *Following Pausanias: the quest for Greek antiquity*, National Hellenic Research Foundation, Oak Knoll Press, New Castle 2007, pp. 46-51.

PIKOULAS, Y. A., «The work: dating and structing», in M., GEORGOPOULOU, C., GUILMET, Y. A., PIKOULAS, K., STAIKOS e G., TOLIAS (eds.), *Following Pausanias: the quest for Greek antiquity*, National Hellenic Research Foundation, Oak Knoll Press, New Castle 2007, pp. 42-45.

PIRENNE-DELFORGE, V., «Les rites sacrificiels dans la Périégèse de Pausanias», in D., KNOEPFLER e M., PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l’an 2000*, Droz, Neuchâtel-Genève 2001, pp. 109-134.

PLANTZOS, D., «Archaeology and Hellenic identity, 1896-2004: the frustrated vision», in D., DAMASKOS e D., PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008, pp. 11-30.

- PLASSART, A., *Inscriptions de Delphes. La liste des Théorodques*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 45 (1921), pp. 1-85.
- PLUTARCO, *Dialoghi delfici*, Adelphi, Milano 1986.
- POMIAN, K., «Collezione» (ad vocem), in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1978, v. 3, pp. 330-364.
- POMTOW, H. R., *Beiträge zur Topographie von Delphi*, Reimer, Berlin 1889.
- POPPER, K. R., *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, Bologna 1972.
- POSSEDONI, G. A. (cur.), *Ciriaco d'Ancona e il suo tempo*, Ed. Canonici, Ancona 2002.
- POULOT, D., *Musei e museologia*, Jaka Book, Milano 2008.
- POULSEN, F., *Delphi*, Gyldendal, London 1920.
- PRETZLER, M., *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, Duckworth, London 2007.
- PRICE, M. J., «La statua di Zeus a Olimpia», in P. A., CLAYTON e M. J., PRICE, *Le sette meraviglie del mondo*, Einaudi, Torino 1989, pp. 59-74.
- PULIGA, D. e PANICHI, S., *In Grecia. Racconti dal mito, dall'arte e dalla memoria*, Einaudi, Torino 2001.
- RATTO, S., *Grecia*, Electa, Verona 2006.
- REGENBOGEN, O., «Pausanias» (ad vocem) in A. PAULY (ed.), *Real Encyclopædie*, Suppl. VIII (1956), pp. 1008-1097.
- REVERDIN, O. e GRANGE B. (éds.), *Pausanias historien*, Entretiens sur l'Antiquité classique, tome XLI, Fondation Hardt, Genève 1996.
- RICHARDSON, R. B., *The excavations at Corinth in 1896*, "American Journal of Archaeology" dell'Archaeological Institute of America, v. 1, n. 6 (1897), pp. 455-480.
- ROEBUCK C., *The Asclepieion and Lerna. Corinth XIV*, American School of Classical Studies at Athens, Princeton 1951.
- ROLLEY, C., *En regardant l'Aurige*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", v. 114 (1990), pp. 285-297.

ROLLEY, C., *La sculpture grecque I*, Picard, Paris 1994.

ROUX, G., *Delphes, son oracle et ses dieux*, Les Belles Lettres, Paris 1976.

ROUX, G., «L'architecture à Delphes: un siècle de découvertes», in A., JACQUEMIN, (éd.), *Delphes cent ans après la Grande Fouille*, École Française d'Athènes, Athènes 2000, pp. 181-199.

ROUX, G., *L'architecture de l'Argolide*, de Boccard, Paris, 1961.

ROUX, G., *Pausanias en Corinthie*, Les Belles Lettres, Paris 1958.

RUGGIERI TRICOLI, M. C., *Acropoli e mito. Aspetti religiosi e motivi tradizionali nell'architettura e nell'urbanistica classiche*, Flaccovio, Palermo 1979.

RUGGIERI TRICOLI, M. C., «Classical archaeology and communication: towards a recovery of the forgotten myths», in *Proceeding of 2nd International Workshop on Science, Technology and Cultural Heritage*, Arca, Catania 2006, pp.123-133.

RUGGIERI TRICOLI, M. C., «I siti archeologici in Sicilia tra museo e teatro», in A. SPOSITO et AL., *Sillogie archeologica. Cultura e processi della conservazione*, DPCE, Palermo 1999.

RUGGIERI TRICOLI, M. C., *Musei sulle rovine*, Lybra, Milano 2007.

RUGGIERI TRICOLI, M. C., «Persone e oggetti nei musei archeologici: casi di studio recenti», in A., SPOSITO (cur.), *Agathón 2010/1*, Offset, Palermo 2010, pp. 29-36.

RUGGIERI TRICOLI, M. C. e RUGINO, S., *Luoghi, storie, musei. Percorsi e prospettive dei musei nell'epoca della globalizzazione*, Flaccovio, Palermo 2005.

RUGGIERI TRICOLI, M. C. e SPOSITO, C., *I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*, Flaccovio, Palermo 2004.

RUGGIERI TRICOLI, M. C. e VACIRCA, M. D., *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Lybra, Milano 1998.

RUGGIERI TRICOLI, M. C. e ZITO R. M., «Conservare e valorizzare i siti archeologici: una griglia tipologica», in SPOSITO, A. (cur.), *Agathón 2006*, Offset, Palermo 2009.

RUTHERFORD, I., «Tourism and the Sacred. Pausanias and the Traditions of Greek Pilgrimage», in S. E., ALCOCK, J. F., CHERRY e Y., ELSNER (eds.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, University Press, Oxford 2001, pp.40-52.

SACKS, D., MURRAY, O. e BRODY, L. R., «Epidaurus» (ad vocem), in *Encyclopedia of the Ancient Greek World* (revised edition), Fact on File, New York 2005.

SANDERS, G., «Corinth, Greece», in J. M., TEUTONICO e G., PALUMBO (eds.), *Management Planning for Archaeological Sites*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 2000, pp. 113-125.

SCHEPENS, G. *Éphore sur la valeur de l'autopsie*, "Ancient society", v. 1 (1970), pp. 163-182

SCHEPENS, G. *L'autopsie dans la méthode des historiens grecs du V^e siècle avant J. C.*, Paleis der Academiën, Brussel 1980.

SCHNAPP, A., «Why did the Greek need images?», in J., CHRISTIANSEN e T., MELANDER, (eds.), *Ancient Greek and related pottery*, Proceedings of 3rd Symposium Copenhagen 1987, Copenhagen 1988, pp. 566-574.

SEFERIS, G., *Probations*, v. 2, Ikaros, Athens 1981.

SEGRE, M., *Pausania come fonte storica*, "Historia", v. 1 (1927), pp. 202-234.

SEGRE, M., *Pausania come fonte storica: con un'appendice sulle fonti storiche di Pausania in età ellenistica*, DBcard, Roma 2004.

SETTIS, S., *Battaglie senza eroi. I beni culturali tra istituzione e profitto*, Electa, Milano 2005.

SETTIS, S., *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2004.

SETTIS, S., *I Greci: storia, cultura, arte, società*, Einaudi, Torino 2001.

SETTIS, S., «Introduzione» a E. HÜTTINGER, *Case d'artista dal Rinascimento ad oggi*, (Zurigo, 1985), trad. it. Bollati Boringheri, Torino 1992, pp. VII-XXIV.

SICILIANO, E., «Cesare Brandi, il realismo della storia», in C., BRANDI, *Viaggio nella Grecia antica*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp.12-13.

SNODGRASS, A. M., *Un'archeologia della Grecia*, Einaudi, Torino 1994.

SOLA, T. «Redefining collecting», in S. J., KNELL, *Museums and the future of collecting*, Ashgate, Farnham 2004, pp. 250-260.

SPOSITO, A., *Tecnologia antica. Storie di procedimenti, tecniche ed artefatti*, Flaccovio, Palermo 2007.

SPOSITO, A., «Il paesaggio come prospettiva della musealizzazione archeologica europea», in M. C., RUGGIERI TRICOLI, *Musei sulle rovine*, Lybra, Milano 2007, pp. 11-16.

SPOSITO, A., et AL., *Silloghe archeologica. Cultura e processi della conservazione*, DPCE, Palermo 1999.

STRABONE, *Geografia. Il Peloponneso*, VIII, A. M., BIRASCHI, (ed.), BUR, Milano 2000.

TATAKI, A. B., *Corfù: history, monuments, museums*, Ekdotike Athenon, Athens 1985.

THEMELIS, P. G., *L'Antica Corinto. La città e il museo*, Hannibal, Atene 2004.

THIERSCH, F. W., *Über die Topographie von Delphi*, Ed. dell'A., München

1840.

THOMPSON, H. A., *John Travlos, 1908-1985*, "American Journal of Archaeology", v. 90, n. 3 (1986), pp. 343-345.

THOMPSON, H. A., *The Stoa of Attalo II in Athens*, American School of Classical Studies at Athens, Princeton 1992.

THORNTON, J., «Pausania e la guerra acaica. Una lettura di Polibio nel II secolo d. C.», in L., TROIANI e G., ZECCHINI (ed.), *La cultura storica nei primi due secoli dell'Impero Romano*, «L'Erma» di Bretschneider, Milano 2004, pp. 199-216.

TOMBAZIS A. N. (ed.), *Museums. Archeological Museum of Delphi*, European Commission Directorate- General Energy and Transport, Athens 2004.

TOMBAZIS, A. N. e KONTOMICHALI, E. N., *Recent works of A. N. Tombazis and Associates Architects*, Pergamon, Amsterdam 2000.

TORELLI, M., «Pausania a Corinto», in D., KNOEPFLER e M., PIERART (éds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Droz, Neuchâtel-Genève 2001, pp. 135-184.

TRENDELENBURG, A., *Pausanias in Olympia*, Weidmann, Berlin 1914.

TZIOVAS, D., «Reconfiguring the past: Antiquity and Greekness», in D., DAMASKOS e D., PLANTZOS (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twentieth-century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008, pp. 287-298.

VACIRCA, M. D., «Delphi: dall'*omphalós* cosmico al Museo Archeologico», in A., SPOSITO (cur.), *Agathón 2009*, Offset, Palermo 2009, pp. 31-36.

VACIRCA, M. D., «I greci non sono come gli altri: ipotesi di lettura museografica», in A., SPOSITO (cur.), *Agathón 2008/2*, Offset, Palermo 2008, pp. 61-64.

VACIRCA, M. D., «Site e Site-museum di Epidauro: un racconto museale capovolto», in A., SPOSITO (cur.), *Agathón 2010/1*, Offset, Palermo 2010, pp. 55-60.

VALAVANIS, P., *Games and sanctuaries in Ancient Greece*, Kapon, Athens 2004.

VALAVANIS, P., (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon, Athens 2007.

VAN MESCH, P., «Methodological museology; or, towards a theory of museum practice», in S., PEARCE, (ed.), *Objects of knowledge*, The Athlone Press, London 1990, pp. 141-157.

VASUDEVAN, A., «Epidauros» (ad vocem), in T., RING, R. M., SALKKIN e S., LA BODA (eds.), *International Dictionary of Historic Places. Southern Europe*, v. 3, Fitzroy Dearborn, Chicago 1995, pp. 219-222.

VATIN, C., *Couroi argien à Delphes*, Suppléments al “Bulletin de Correspondance Hellénique”, n. 4 (1977), pp. 13-22.

VATIN, C., *Monuments votifs de Delphes*, “Bulletin de Correspondance Hellénique”, v. 105 (1981), pp. 429-459.

VATIN, C., *Monuments votifs de Delphes*, “Bulletin de Correspondance Hellénique”, v. 106 (1982), pp. 509-525.

VERCELLONI, V., *Cronologia del museo*, Jaca Book, Milano 2007.

VERCELLONI, V., *Museo e comunicazione culturale*, Jaca Book, Milano 1994.

VERNANT, J. P., *Mito e religione in Grecia antica*, (Paris 1990), Donzelli, Roma 2009.

VEYNE, P., *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil 1984.

VIKATOU, O., *Olympie. Le site archéologique et les Musées*, Ekdotike Athenon, Athènes 2006.

VLAD BORRELLI, L., *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Viella, Roma 2003.

VON FALKE, J., *Ellade e Roma: quadro storico e artistico dell'antichità classica*, Treves, Milano 1903.

WESCHER, C. e FOUCART, P. F., *Inscriptions recueillies à Delphes*, Didot, Paris 1863.

WESTERVELT, H., «Herakles: the sculptural program of the temple of Zeus at Olympia», in P., SCULTZ e R., VON DEN HOFF (eds.), *Structure, image, ornament*, Oxbow Books, Oxford 2009, pp. 133-153.

WHITLEY, J., *The archaeology of ancient Greece*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

WILLIAMS, C. K. e BOOKIDIS, N. (eds.), *Corinth, the Centenary: 1896-1996*, v. XX, Harvard University Press, Cambridge 2003.

ZOIS, A., *Archaeology in Greece: Realities and Prospects*, Polytypo, Athens 1990.

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI

Le fonti iconografiche sono indicate nelle didascalie delle immagini.

Le fotografie del Cap. 1.5 sono di Charalambos Louizidis.

Ove non diversamente specificato, le fotografie degli edifici museali e degli allestimenti sono della Dottoranda.